كلمة المخبر

هل حان الوقت لكي يتم الإعلان عن طريق مجلة "**الخطاب**" لسان حال مخبر تحليل الخطاب بجامعة تيزي وزو عن وجود فعلي **لمجموعة تيزي وزو في تحليل الخطاب**، التي بدأت معالم توجهاتها العلمية تظهر للعيان بعد الجهود التي تم من خلالها توجيه الطلبة الباحثين نحو موضوعات جادة وجديدة تتعرّف، من جهة، على التراث وتغرف منه بملء اليدين، في الوقت الذي تُوظّف الآليات المعاصرة وتقتفي آثار التوجهات الجديدة في مجال تحليل الخطاب لتحصّل الأنسب منها وتوصّل ما يصلح ويساعد على معاينة التراث من أجل فهمه وإعادة قراءته، كما تشتغل، من جهة أخراة، بالمشهد الابداعي المعاصر، و تتابع منطق خطاباته واستراتيجياتها بنفس الرؤية المنهجية، وذلك سعيا منها لإدراك الشمولية في النص والمنهج.

إن هذه المجموعة، وباشتغالها على هذين المجالين، يحقّ لها اليوم أن تسهم في الثورة المنهجية الحديثة، و تقدم بعض البدائل من أجل إزالة الارتباك المنهجي الحاصل. و لذلك، نلمس نوعا من الوعي والحضور اللافت للباحثين المنتمين إلى هذه المجموعة في التعاطي مع الموضوعات الإشكالية، ولعل من أهم مظاهر هذا الوعي وهذا الحضور ما يرد للمجلة من هذه المجموعة من مقالات متنوّعة وإن اختلف مستواها من حين إلى آخر، فإنها لا تبتعد عن الهاجس العلمي الأساس الذي تدور حوله أهداف مخبر تحليل الخطاب والقائمين على تفعيل البحث العلمي فيه. ولكي نفهم طبيعة هذا الهاجس يكفي أن نتصفّح ما ورد في هذا العدد من مقالات جنحت إلى الإضافة كمحاولة التنظير، وتجنيس بعض أشكال التعبير التراثية، وهي محاولة تندرج ضمن مشروع لخلق فئة مُنظّرة تعيد النظر في كتب التراث لتستنبط منه النظريات التي يزعم البعض أنها مفقودة فيه. كما تتجلى الإضافة من خلال بعض البحوث التي تجنح إلى درس الظاهرة التراثية من خلال أهم نصوصها لتفكيكها وتأويلها والكشف عن الفتوحات

االرمزية والبيانية فيها، وهي تظهر، أيضا، من خلال المتابعة الواعية لمستجدات الدرس النقدي المعاصر وأعقد بحوثه المعرفية لبسطها للقارئ من أجل التعرّف عليها، أو استثمارها في تحليل بعض الخطابات المعاصرة كالرواية والقصة والمسرحية.

ولا يفوتنا في هذا المجال أن نشير إلى أنه من بين أهداف هذه المجموعة هو الترجمة التي تعدّ فعلا حضاريا لا يتم لأية نهضة علمية إلا بها، إضافة إلى انفتاح المجموعة على باحثين يكتبون باللّغات الأجنبية كدليل على توفّر كل الشروط الواقعية الفعلية والعلمية التي تجعل من **مجموعة تيزي وزو في تحليل الخطاب** مدرسة لها تاريخها ولها أعلامها وباحثوها الذين نتمنى أن يكون ما يكتبون أثرا حسنا لهم في كل حين.

والله من وراء القصد

د. آمنة بلعلى

مديرة المخبر

كلمة العدد

منذ العدد الأول من مجلة الخطاب جرت عادة المشرفين عليها أن تكون لطرق تحليل الخطاب حصة السؤال في كل شيء يتعلّق بالتحولات المستمرة التي يعرفها المشهد النقدي في بلادنا، وتثمين مركزيتهما في وعي الذين يتواصلون مع المجلة، ووعي الذين يداومون على قراءتها معا. فالذي يُداوم على قراءة ما ينشر في المجلات النقدية والأدبية المتخصصة في الجامعات الجزائرية، يعرف أن لمفاهيم ونظريات تحليل الخطاب موقعا متوسطا بين درجة من الإفراط في تبسيط طرق استعارة المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بالخطاب، وبين توظيفها بلا تحديد أو تدقيق. ولقد تم تجاوز مفردات هذه الممارسة على مستوى مجلة الخطاب، باعتماد سياسة نشر تتوفر فيها شروط تحقق هذه المفاهيم في تجلياتها العربية والغربية المعاصرة.

وهكذا يأتي العدد العاشر ليجعل من أفق هذه المجلة أكثر رحابة، فقد غدا الإلحاح على إشكال المثاقفة وسفر المفاهيم سمة هامة لها موقعها في تاريخ المجلة. وقد أصبحت، مع صدور هذا العدد، تحتل موقعا له دلالته في استمراريتها، واستمرارية تأثيرها. إن تحييد طرق التحليل التقليدية في جهة ما من هذا الذي لم تتم الموافقة على نشره، يؤسس، في نظرنا، قاعدة تبرير تلك المسافة بين ما هو معاصر، وما هو تقليدي في الأدوات المنهجية والمفهومية التي تساعد على فهم الأشكال السردية والخطابية وتأويلها.

إن اختيار مقالات هذا العدد، لا يدخل في لعبة لفظية، بقدر ما يبرهن على مركزية الإلحاح على بعض الشروط التي تتبناها الاتجاهات النقدية المعاصرة. لذلك يأتي الرابط بين حيادية الاختيار وبين فعاليته المنهجية والنظرية ليقدم مما تم الاتفاق على نشره، ما يمكن أن يبرر قدرة المخبر، وعلى رأسه الأستاذة الدكتورة آمنة بلعلى، على استيعاب الجدل الدائر حول طرق تحليل الخطاب. وليست القدرة على تخصيص هذا الاستيعاب، والقناعة في إمكانية تأصيله،

سوى إيذان باقتران الآتي من المقالات بنظام تقييمي تلّقى فيه العلاقة بين التفريع الذي تتضمنه مختلف مناهج التحليل ونظرياته، وبين انتظام طريقة في الالتزام بترقية ما لدينا، صفتها الحيادية والمعرفية اللائقة بها.

إن السؤال عن مضمون مقالات هذا العدد فعل معرفي و عقلاني، في آن، من وجهة نظرنا. ونرى أن الانسجام بين السؤال والفعل قوي، إلى درجة أن جدية الإشكالات المطروحة ومناهج مقاربتها كانت بدرجة من الوضوح ما يمنحنا الثقة في بداية تجذر ثقافة للسؤال، وثقافة أخرى للمقاربة والتحليل.

أودّ في نهاية هذه الكلمة، بمناسبة صدور العدد العاشر، أن أوجّه كلمة شكر وامتنان إلى مديرة المخبر، التي عودتنا منذ إنشائه سنة 2003 على تثمين فكرة التواصل بين الثقافات، وعلى تثمين المقالات الجادة والأصيلة. وما كان لهذه المجلة أن تستمر بهذا الثراء والزخم المعرفي المستمر لولا الصبر والمثابرة والإسهام الفعال في تحدي كل العقبات. من أجل ترسيخ المشهد النقدي والثقافي الجزائري. فكانت ناجحة بتوفيق من الله أولا، ثم بجهود الفريق العامل معها.

رئيس التحرير

الدكتور بوجمعة شتوان

الخبر في السرد العربي وقضايا التصنيف

رشيدة عابد
المركز الجامعي - البويرة

مقدمة:

لقد ولع العرب برواية وتدوين الأخبار لعدّة أسباب ما زال البحث جاريا في تقصّيها، فقد تنبّه الباحثون العرب في العصر الحديث إلى التّراث السّردي الهائل الّذي تركه أسلافنا مدونا في ثنايا المجلدات الضّخمة، بالرغم أن أغلبها ضاع، ولعل التطور الذي وصلت إليه مناهج نقد ودراسة الأنواع السردية والّتي تمخّض عنها علم قائم بنفسه وهو "علم السرد" أحد أسباب هذا الالتفات.

يقوم هذا المقال على فرضية مفادها أن ثمّة عدة أشكال وأنواع للسرد العربي القديم والّتي يضمها جنس الخبر، فإن السؤال الذي نطرحه هنا: ما الخبر؟ وما أشكاله وأنواعه؟ ما هي القضايا التي يطرحها عند محاولة تصنيفه؟ وأخيرا كيف تتجلى خصوصية الخبر من حيث هو جنس سردي عربي محض بالمقارنة مع الأجناس السردية الغربية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة سنحاول إيجاد اعتبارات للتصنيف، ومن ثمّ تقديم تصنيف للخبر العربي من خلال كتاب "عيون الأخبار" لابن قتيبة (213- 276 هـ) باعتباره من أوائل الكتب الّتي قيّدت الأخبار العربية.

الخبر ومبادئ التصنيف:

يتقدّم الخبر باعتباره جنسا سردياً- حكائيا، وإذا ما نظرنا إلى موقعه ضمن منظومة الخطابات التّراثية، فإننا نوافق الطّرح الّذي قدمه سعيد يقطين على أنّه أحد أجناس الكلام الثّلاث: الحديث، الخبر والشعر؛ بمعنى أنّ عمليّة الإخبار هي "إنجاز" للكلام بصدد ما وقع، فالمُخبر (إذا جازت مقابلته بالمتكلّم أو المحدِّث) يخبر عن شيء ليجعل المخاطَب على علم بما وقع، وهنا ستكون العلاقة بين المخبر والإخبار والمخاطَب تقوم على الانفصال بوجه عام لأنّها تتمّ على مسافات متعدِّدة الملامح والأبعاد [1].

استنادا لهذا ستتمّ معاينة الخبر باعتباره شكلا سرديّا- حكائيّا متعدّد الجوانب، وهنا لا بأس من الإشارة إلى القيود الّتي وُضِعت على السّرد، والّتي أدّت إلى إقصاء جانب هام منه، إذ «لم يكن السّرد مقبولا في الثّقافة الكلاسيكية إلاّ عندما يشتمل على حكمة (كليلة ودمنة) أو عبرة (السرد التاريخي) أو صورة بلاغيّة ترفع من قدره (المقامات)» [2]. على هذا الأساس لا نكاد نعثر في التراث على وجهات نظر اهتمّت بالسّرد بمعزل عن أحد هذه الأهداف والغايات أو كلها مجتمعة، انطلاقا من النّسق الثّقافي الّذي حكم الأخبار ورواياتها وتدوينها في التّراث، وبالاعتماد على ما تقدّمه النّظريات السّردية الحديثة وما تمدّ به نظريةَ الأنواع من معاييرَ للتّصنيف سنحاول مقاربة الأنواع الّتي تندرج ضمن شكل الخبر كما يقدِّمه مصنِّف "عيون الأخبار"، والّتي لاحظنا مبدئيًّا أنّها تخضع لاعتبارات يمكن اعتبارها بمثابة معايير للتّصنيف، بحكم أنّ الالتزام بوجهة نظر واحدة للخبر ستحجب عنّا باقي الزوايا، وهي:

1- البسيط/ المركّب: ويتعلق الأمر بتصنيف بنيات الخبر؛
2- الواقعي/ اللاّواقعي: ويتعلق بتصنيف أنماط الخبر؛
3- الجدّي /الهزلي: ويتعلّق بتصنيف لمقاصد وأبعاد الخبر.

أولا: بنيات الخبر: من البسيط إلى المركّب

إنّ أوّل اعتبار يتم على أساسه –عادة- الفصل بين الأنواع السّردية هو البساطة والتّركيب هذه الثنائية التي تقابل في أحيان كثيرة بثنائية أخرى هي الطول والقصر، وهو ما اتّضح نظريا منذ الشكلانيّين الروس [3]، وعززته دراسات لاحقة [4] ركّزت على

فكرة مفادها أنّ الأشكال البسيطة والقصيرة هي النّواة الأساس لتشكّل الأشكال الطويلة، والأمر نفسه ينسحب على السرد العربي، وهنا لابد من التّنويه بالاقتراح الّذي قدمه سعيد يقطين، حيث يرى أنّ الخبر شكل أو جنس جامع لأنواع متعدّدة حدد منها أربع أطلق عليها اسم "الأنواع الأصول" وهي: الخبر، الحكاية، القصة، السّيرة. والعلاقة التي تصل بين هذه الأنواع هي علاقة تراكم على مستوى الأحداث والشخصيات، «فإذا كان الخبر أصغر وحدة حكائيّة، فإن الحكاية تراكم لمجموعة من الأخبار المتّصلة، والقصّة تراكم لمجموعة من الحكايات، والسّيرة تراكم لمجموعة من القصص»[5]، وأن كلا من الخبر والحكاية يرتكزان على "الحدث" ، في حين ترتكز القصّة والسّيرة على "الشخصية"، وهذه الأنواع متكاملة فيما بينها موجودة أبدا ولكنها ثابتة ثباتا نسبيا، بمعنى قابليتها للتجدد والتحول والتوالد.

إذا انطلقنا من مقترح يقطين فإنّنا نسلم ابتداء أنّ "عيون الأخبار" يحتوي على نوعين هما: الخبر البسيط، والخبر المركب أو الحكاية، فقد اهتمّ ابن قتيبة بتدوين قصار الأخبار والحكايات دون طوالها، فكيف يبدو هذان النوعان في "عيون الأخبار"؟

1- *الخبر البسيط:*

استنادا لما سبق يمثّل الخبر البسيط نوعا فرعيا للخبر، إلى جانب الأنواع الأخرى، مشتركا معها في خاصيّة السّردية، ولأنّ السرد لا حصر له باعتباره حاضرا في كل مكان وزمان، كما لاحظ رولان بارت، إلاّ أنّه لابدّ من التمييز بين الاعتباطي الأكثر تعقيدا، والتّأليفي الأكثر بساطة[6]، وكون عملية الحكي في أصلها تبدأ من البسيط وتنحو نحو المركّب، فقد عمل المشتغلون بالسّرد على وصف بنية قاعديّة تشكل أساس الحكي، أو لنقل أنّها المراحل الّتي يمرّ بها الحدث عادة في السّرود البدئية البسيطة، والّتي أطلق عليها بـ (التوازن- خرق التوازن- إعادة التوازن)، وحيث أنّ الخبر وحدة سرديّة بسيطة فيجوز مماثلته بالمتتالية الحكائية البسيطة على نحو ما قدمها **كلود بريمون** (***C.Brémonde***)، حيث تمرّ بثلاث مراحل:[7]

1- وضعية "تفتح" إمكانية سلوك ما أو حدث ما.

2- الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية.

3- نهاية الحدث الذي يغلق مسار المتتالية إما بالنجاح أو الفشل.

وكل مرحلة من هذه المراحل لها إمكانيتان: التحقق أو عدمه، وهنا نستحضر النموذج التالي:

«عن الحسن: أنّ شابّين كانا متآخيين على عهد عمر بن الخطّاب رضي الله عنه، فأغزى أحدهما، فأوصى أخاه بأهله، فانطلق في ليلة ذات ريح وظلمة إلى أهل أخيه يتعهّدهم، فإذا سراج في البيت يزهر، وإذا يهوديّ في البيت مع أهله وهو يقول:

وأشعثُ غرَّهُ الإسلام منّي خلوتُ بعِرسِه يوم التَّمامِ

أبيتُ على ترائبها ويُضحِي على جرداءَ لاحقةَ الحزامِ

كأنَّ مجامعَ الرِّبلاتِ منها فِئامٌ ينهضونَ إلى فئامِ

فرجع الشَّاب إلى أهله فاشتمل السّيف حتى دخل على أهل أخيه فقتله، ثم جرَّه وألقاه في الطريق، فأصبح اليهود وصاحبهم قتيل لا يدرون من قتله، فأتوا عمر بن الخطّاب فدخلوا عليه وذكروا ذلك له، فنادى عمر في النّاس: الصّلاة جامعة، فاجتمع الناس فصعد المنبر فحمد الله وأثنى عليه، ثمّ قال: أنشد الله رجلا علم من هذا القتيل علما إلاّ أخبرني به، فقام الشّاب فأنشده الشّعر وأخبره خبره، فقال عمر: لا يقطع الله يدك. وهدر دمه» [8]

انطلاقا من متن هذا الخبر نلاحظ أنّه يبتدئ بوضعية افتتاحيّة تمهّد للحدث الرّئيسي، أو انفتاح إمكانيّة وقوع الفعل، وهي بمثابة الإيعاز أو الإثارة وهي متنوعة قد تختلف :عقليّة، وجدانيّة، حسيّة..، فقد كانت الإثارة متعلّقة بالمشاعر والأحاسيس عند الشّاب المسلم الّذي حرّكته عاطفة الغيرة على الدّين والعرض لقتل اليهوديّ.

أصبحت الظروف مهيّئة لوقوع الفعل أو الحدث الرئيسي (الخرق)، حيث يهجم الشّاب المسلم على اليهوديّ ويقتله . وهكذا فإنّ حصول الخرق إعلان عن حالة اللاّتوازن الّتي تستدعي إعادته وإصلاح الخرق.

ويتمّ الكشف عن القتل بوجود جثة الضحيّة ويتمّ الخلاص باعتراف الشّاب مستشهدا بالأبيات، فيثني عليه عمر بن الخطاب ويهدر دمه، وهنا تحدث المفارقة، وأثر الغموض الدّافع إلى التّفكير عند المتلقّي على نحو ما أشار كل من توماتشيفسكي ومونتاندون.

نصل من خلال هذا التّحليل إلى أنّ الخبر متتالية سرديّة بسيطة تنفتح بوضعية معيّنة (توازن) ليحدث فعل يؤدي إلى لا توازن، ثمّ تعود الأمور إلى نصابها بإعادة التوازن وإصلاح الخرق.

ولنا أن نتساءل هنا ماذا لو لم تتحقّق هذه الإمكانات السرديّة؟ ماذا لو لم يحدث الخرق؟ماذا لو لم يكن هناك لا توازن أصلا؟ هل نلغي هذا التّوصيف؟ أم نصف بنية الخبر بعدم الاكتمال ؟

لفت انتباهنا ونحن بصدد استقراء الأخبار الّتي أوردها ابن قتيبة في مصنّفه، أنّها غالبا ما تخرق هذا المسار الذي مرّ معنا، حيث تتوقف عند نقطة معيّنة هي القول أو الكلام، حيث يصبح الحدث أو الفعل الّذي ترتكز عليه بنية الخبر فعل القول، «فالخبر يقوم على استعادة قول مأثور، ونقل حوار طريف بين شخصين»[9]، ليكون الكلام بؤرة الخبر، وهذا ما يتضح من الخبر التالي:

«قال أبو محمد: شُوِيَ لجعفر بن سليمان الهاشميّ دجاج ففقد فخذ من دجاجة فأمر فنودي في داره: من هذا الّذي تعاطى فعقر! والله لا أخبز في هذا التنّور شهرا أو يُرد لفقال: ابنه الأكبر: أتؤاخذنا بما فعل السّفهاء منّا!»[10]

يبتدئ الخبر بوضعية سرديّة تفتح إمكانية وقوع حدث ما، أو على الأقل هذا ما يعتقده القارئ، ولكنّ مسار الوظائف يتوقّف ولا يكتمل فلسنا نعلم شيئا من أمر جعفر بن سليمان هل نفّذ تهديده بعدم الطبخ في التنور شهرا كاملا؟ أم أنّه اكتشف المعتدي على دجاجته "المشويّة"، واسترد فخذها المفقود، لم يورد سارد الخبر شيئا من هذه الإمكانيات لأن بؤرة الخبر تركّزت على الحدث القولي، لا الحدث الفعلي، وهذه خصوصية امتاز بها الخبر البسيط ممّا جعله يفلت من الإجراءات الصارمة الّتي تقترحها النّظريات السّردية.

هناك تنويع آخر للخبر البسيط يشدّ انتباهنا في "عيون الأخبار"، فليس هناك لا توازن ولا خرق، بل سرد لحدث، أو فعل مرتبط بشخصية ما، تمارسه بصفة متكررة فيغدو مرتبطا بها، كما يتّضح في النماذج التالية:

- «حدّثني محمّد بن عبيد الله قال: حدّثنا أسامة عن المجالد عن الشّعبي عن عمّه قال: صحبتُ ابن مسعود حولا من رمضان لم يصم يوما واحدا فأهمّني ذلك وسألت عنه، ولم أره صلّى الضّحى حتى خرج من بين أظهرنا» [11]

- «أبو نعيم عن الأعمش عن يزيد بن حيّان قال: كان عيسى بن عقبة يسجد حتى إنّ العصافير ليقعن على ظهره وينزلن، ما يحسبنه إلا جرم حائط» [12]

- «الأعمش عن أنس: كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يُدعى إلى خبز الشعير والإهالة السنخة فيجيب» [13]

يعرض السّارد هنا أفعالا تتعلق بحياة شخصيات معروفة، وعليه فالبؤرة التي ترتكز عليها هذه الأخبار هي الإخبار عن الكيفية الّتي كانت تُؤدّى بها تلك الأفعال من قبل الشّخصيات وهذا لا يستدعي المراحل التي مرّت معنا، لأنّ المهمّ في الخبر إبراز حادثة أو سلوك (حسن أو سيء) بغية تركه أو اتّباعه بحسب المقاصد الّتي يبتغي المصنف تحقيقها وهو ما سنعرض له لاحقا.

ركّزنا في تحليلنا هذا على الأحداث والأفعال أو الجانب الحكائيّ للخبر على اعتبار أنّ البساطة تبرز في التّركيز على الحدث الأساسيّ وإهمال التّفاصيل، فحتّى الأشكال الطويلة الأكثر تعقيدا كالسيرة مثلا تخضع للمراحل الثلاث الّتي تحدّثنا عنها، مما يستلزم عدم إقصاء العناصر الأخرى، فالشخصية المفردة -غالبا- في الخبر وانعدام تأطير زماني ومكاني لهما دورهما في تركيز الخبر واختزال بنيته، وانعدام التفاصيل والجزئيات، وهذا الاختزال يتقدم باعتبار طرائق السرد وصيغه.

وعليه يمكن القول أن الخبر البسيط يتمظهر من خلال "عيون الأخبار" في ثلاثة أشكال: شكل يعتمد على بنية أحداث متصاعدة(التوازن- خرق التوازن- إعادة التوازن)، وشكل يخرق هذه البنية ويركز على الحدث الكلامي، وآخر يصف الفعل أو الحدث باعتباره أحد مكونات الشخصية.

2- *الخبر المركب: الحكاية*

إنّ تحول الخبر البسيط إلى حكاية يتمّ عبر عمليّات تراكمية على مستوى الأحداث من جهةّ وعلى مستوى الخطاب من جهة أخرى وهو ما يشكّل بنية إطنابيّة.[14] وعليه سيكون حديثنا هنا عن بنية الحكاية تأكيدا لانفتاح بنية الخبر البسيط، ومن ثمّ حديث عن التّقنيات المختلفة الّتي يتم بواسطتها توسيع البنية الحكائيّة للخبر البسيط عن طريق إحداث تراكم على مستوى الأحداث، فاستعادة التّوازن الّتي تمّت على مستوى الخبر البسيط كما مرّ معنا وانغلاق المتوالية، تُخرق من جديد ويعاد فتح المتوالية على متوالية جديدة، كيف يتم ذلك؟ كيف يخرق الوضع المتوازن من جديد؟ وكيف يرتبط الخبر بالخبر مشكّلا حكاية؟ كل هذا سيتضح من خلال رصد تقنيات الحكي كما تتجلى في *"عيون الأخبار"*، وهنا سنلجأ إلى عينات تمثيلية، حيث سنكتفي بملخصات ثلاث حكايات بغية الاختصار، مع الإشارة إلى موقعها من المدوّنة حتّى يتسنّى لقارئ البحث الرجوع إلى متونها.

- ***الحكاية الأولى: حكاية ملك الهياطلة وفيروز بن يزدجر ملك فارس***[15]

يمكن تلخيص أحداثها في ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى:

فيروز بن يزدجر يسير بجنوده نحو خراسان لغزو اخشنوار/اخشنوار يعلم بذلك فيجمع رجاله للمشاورة/تطوّع رجل منهم للإيقاع بفيروز/امتحان اخشنوار للرجل للتّأكد من كفاءته/نجاح الرجل في الامتحان وانطلاقه لتنفيذ المهمّة.

المرحلة الثانية:

مبعوث اخشنوار يقف في طريق اخشنوار ويضلّله بخدعة/تحذير وزراء فيروز له من كيد الرجل/فيروز يخالف التّحذير فيهلك جنوده عطشا/فيروز يستسلم ويتعهّد بعدم تجاوز حدود المملكة.

المرحلة الثالثة:

فيروز يقرر- بعد مدّة- غزو اخشنوار من جديد/تحذير وزراءه من عاقبة الغدر والبغي لما في ذلك من العار وسوء المقالة/فيروز يخالف التّحذير ويصرّ على الغدر بعهده/احتدام المعركة وانهزام فيروز.

تُشكّل المراحل الّتي حدّدناها لهذه الحكاية مجموعة من المتواليات السرديّة تتّجه نحو نهاية محددة، ونلاحظ أنّها تتشكّل من المراحل الثلاث الّتي رأيناها على مستوى الخبر البسيط، فثمّة خرق للتّوازن وسعي لاستعادته، ففي هذه الحكاية وغيرها من الحكايات يتمّ فتح المتواليات من جديد واختراقها لتبدأ سلسلة جديدة يشدها رباط محكم ووثيق، وهنا تلعب خبرة السّارد دورها، في إقناع المتلقّي بمنطقيّة الأحداث بتوظيفه لمبدأ السببية، فكان يمكن للملك فيروز أن يأخذ بنصيحة وزرائه، أو أن يلتزم بالمعاهدة ويعتبر من مخالفاته السّابقة لتحذيرات وزرائه، ولكن المسافة الزمنيّة كانت كفيلة بجعله ينسى الدّرس الّذي مرّ به، كما أنّ حبّ التّملك والاتّساع في رقعة دولته جعله يصر على الغزو، كذلك كبرياء وغرور الملوك حال بينه وبين الأخذ بالنّصيحة، وبهذا تنفتح المتوالية من جديد ليحدث الخرق الّذي تهيّأت أسبابه، فنشهد تناوبا لحالات التّوازن واللاّتوازن، فتطول الحكاية وتتحول بذلك إلى قصة أو سيرة، وما هذه الحكاية إلاّ مقتطفا من سيرة ملوك العجم، وهو ما يشهد به الإسناد الذي يقدمه بها ابن قتيبة « قرأت في سير العجم أنّ فيروز بن يزدجر بن بهرام لمّا ملك سار بجنوده...».

إنّ التأمل في أحداث هذه الحكاية يجعلنا نميّز بين أحداث أساسيّة، وأخرى ثانويّة، ولنمثّل عن هذه الأخيرة بإخضاع اخشنوار الرّجل المتطوّع للامتحان، فهو حدث مكمّل للأحداث الأساسيّة، وتجسيد لبداية التّراكم على المستوى الحكائي، «وحصول هذا التّراكم لا يعني التّوظيف المجّاني بهدف الإطناب أو التّطويل لإثارة القارئ كما يزعم البعض. إن الراوي وهو ينتقل في الزّمان والفضاء ينقلنا من حدث إلى آخر مختلف تماما يشغّل تقنيات هائلة (...) وهو في كل هذه الحالات يمسك بخيط الحكي بمهارة وصرامة» [16].

وعلى هذا الأساس فكل فعل وكل شخصية وكل ما يرد أثناء الحكي له دوره في البناء، ففي توظيف الشخصيات نميّز فواعل رئيسية (فيروز، اخشنوار) وفواعل ثانويّة مساندة أو معارضة للفاعل الرّئيسي (المتطوع، الوزراء، الجنود) وكل هذه الشّخصيات بما تؤدّيه من أفعال تتحرّك في فضاء زماني ومكاني محددين بواسطة مؤشرات عديدة على مستوى الخطاب.

هذا التّركيب على مستوى الأحداث يعضده تركيب على مستوى الخطاب، فلولا فعل السّرد الّذي يضطلع به القائم بالسّرد، لبقيت الأحداث في عالم الممكنات. وقد لاحظنا أنّ هذه الحكاية مقدّمة بصوت سارد خارجي عارف بكل شيء، ولكنه يفسح المجال للشخصيات لتقديم خطابها المباشر، كما يتجلّى في الامتحان الكلامي الّذي اختبر به اخشنوار كفاءة الرجل المتطوع (الحوار)، وكما يظهر في نصيحة الوزراء لفيروز(الالتماس)، وكذلك في وعظ اخشنوار لفيروز قبيل المعركة (تذكير ونهي)، فهذا التّداخل على مستوى الأصوات والخطابات من شأنه تمطيط الخطاب وتركيبه.

نستنتج من تحليل حكاية الملك فيروز واخشنوار أنّ الأحداث تتراكم وتنمو نموا أفقيا يشدّها رابط سببي وزمني، ويقابل هذا النّمو الأفقي نموٌّ عمودي على مستوى الشّخصيات والفضاء الزماني والمكاني معزّزا بتداخل الأصوات والخطابات على مستوى الخطاب.

إنّ سمة التّسلسل الخطي هذه ليست الخاصية الوحيدة في حكايات "عيون الأخبار"، فثمّة نماذج أخرى تمتاز بالتّداخل وتكسير هذه الخطيّة، وهو ما يقدّمه النموذج الثّاني.

ملخص الحكاية الثانية: حكاية النبي عزير والمدينة [17]

النبي عزير يناجي ربّه جزعا على ما حل بمدينة إلياء وأهلها من ذل وهوان /ظهور امرأة تبكي وسؤال النبي عزير عن سبب جزعها /المرأة تحكي قصتها/ كانت امرأة ذات شرف ومال ولكنها عاقر/انصراف زوجها عنها إلى ضرائرها وأولاده /دعاء المرأة الله أن يرزقها ولدا/استجابة الدعاء والرزق بالولد/الولد يكبر

ويموت/المرأة تعود إلى أسوأ حال فتخرج للبريّة جزعة على حالها/عزير يصبّر المرأة على مصابها ويذكر لها مصيبة مدينة إلياء/المرأة تتحول إلى مدينة حصينة عالية الأسوار/عزير يصعق لهول ما رأى/حضور ملك لإنعاش عزير /الملك يفسر حكاية المرأة /المرأة الّتي كلمتك هي المدينة التي تبكي عليها/عقر المرأة يقابله خراب إلياء قبل أن يعمرها الله /هبة المرأة غلاما عند اليأس يقابله تعمير الله المدينة وابتعاث الرسل والأنبياء وإنزال الكتاب/هلاك الولد يقابله تبديل أهل المدينة نعم الله جحودا وعصيانا، فغضب الله عليهم بتسليط عدوهم عليهم/الملك يبشر عزير بشفاعته في قومه عند الله وإعادة إعمار المدينة.

نتبيّن من خلال ملخّص الأحداث أعلاه أنّ ثمة حكاية إطارا هي حكاية عزير وجزعه على مدينة إلياء وتحوّلها من حال إعمار وازدهار إلى حال خراب وفناء، فثمّة وضعية لا توازن (تسليط الله العدو على أهل المدينة بما اقترفوا من معاصي)، وهنا يمثل فعل التّضرع والمناجاة محاولة لإعادة التوازن وإصلاح الخرق، حيث يبتدئ السّرد بصوت خارجي (الراوي وهب بن منبه) لا تتعدّى وظيفته السرديّة نقل كلام الشخصيات، حيث يتمّ نقل الأحداث على لسان الشخصيات الثلاث (عزير، المرأة، الملك)، وهنا سنكون إزاء تلفّظ مباشر، في حين بقى صوت الراوي خافتا، لا يظهر إلا في عبارات (قال، قالت...).

إنّ حالة اللاّتوازن الّتي تشهدها الأحداث تنعكس على نفسية النبي عزير، الذي يشعر بالضعف والخذلان فيلجأ إلى ربّه مناجيا، وحتى تستعاد حالة التّوازن للمدينة والنبي لابدّ من حدوث معجزة وخرق قوانين الطبيعة، وهذا ما يمهد له بإدخال شخصية أخرى في مسار الحكي، وهي المرأة الّتي ظهرت حاسرة الرّأس باكية، ممّا يثير النبي لتعزيتها بالعودة إلى الله عز وجلّ «فإنّ في الله عزاء من كل مصيبة، وخلفا من كلّ هالك وعوضا من كلّ فائت فإياه فاستعيني وإلى نظره لك فانظري»، بهذه الكلمات يتم تحفيز المرأة على الحكي؛ وهنا انطلاقة لمسار أحداث آخر(تضمين)، حيث تبدأ حكاية المرأة بوضعية افتقار (العقر)، الّذي يتمّ تعويضه عن طريق الدّعاء والتّضرع إلى الله، فترزق بولد ما يلبث أن يكبر ثمّ يموت فتعود الحال أسوأ ما كانت

عليه، وتخرج المرأة هائمة على وجهها تبكي، وفي هذه النّقطة من الحكي يتمّ الرّجوع إلى الحكاية الإطار، فيواصل عزير تعزيته لها بالنظر في مصائب الآخرين، ممثلا لها بمصيبة مدينة إلياء، وفجأة تتحول المرأة وتحدث المعجزة فتظهر مدينة حصينة فيصعق عزير لهول الحدث، وبهذا الحدث العجيب يستعاد التّوازن، وهنا تتدخل شخصية ثالثة (الملك) تقوم بالربط بين الحكاية الإطار والحكاية المضمّنة، عن طريق خطاب التفسير، كما وضّحنا أعلاه.

نصل في نهاية هذا التحليل إلى وصف التّركيب الحاصل على مستوى بنية الحكاية بأنّها بنية تضمينيّة متوازية، فنحن إزاء حكايتين تتعلق كل منهما بشخصية تسرد حكايتها، وتمثل إحداهما رمزا للأخرى ولا يتبيّن التّعالق بينهما إلاّ بإدخال شخصيّة ثالثة تؤدي سردا تفسيريًّا، وبهذا تنمو بنية الحكاية أفقيا وعموديا، حيث أنّ تراكم الأحداث يوازيه تراكم الشخصيات والأزمنة والأمكنة، وتعدّد في الأصوات والخطابات.

نخلص إلى أنّ الحكاية بوصفها نوعا للخبر تمثل بداية التّركيب عن طريق تراكم الأخبار البسيطة، وأنّها منفتحة وقابلة للتّركيب والإطناب لتشكيل بنية أكبر، ومن ثمّ شكلا أطول (قصة أو سيرة)، إلا أنّها تتميز عن الخبر البسيط بتوالد الأحداث وتعدّد الشخصيات والأزمنة والأمكنة، وبالإطناب بذكر التفاصيل على مستوى الخطاب، إلاّ أنّها تبقى متمركزة على الحدث الرّئيسي الّذي يمثل بؤرة الحكي.

ثانيا: أنماط الخبر: من الواقعي على التخيلي

إذا كان البحث في البنيات يؤدّي إلى تصنيف للأنواع بشكل عمودي، فإن ثمّة ما يجمع هذه الأنواع على صعيد أفقي، وهو ما يتعلّق بالأنماط، وقد تمّ الحديث عن الأنماط في الأدبيات الغربيّة منذ أفلاطون وأرسطو، حيث تحدّدت النّمطيّة بالطّريقة الّتي يتم بها التّعامل مع الواقع، فكان الحديث عن الواقعي والتّخييلي والتّخيّلي.

وتتلخص فكرة اللاواقعي والتخيلي والعجائبي في الثقافة الغربية حديثا من خلال عمل تزفتان تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي"، حيث حدد موقع العجائبي

بين الواقعي والمتخيل، بوصفه مواجهة القارئ لحدث خارق لقوانين الطبيعة [18]، مما يوقعه في حيرة: يصدق أم يكذب ما يقرأ أو يسمع؟

أما في الثّقافة العربية الإسلامية فتحضر بالمقابل ثنائية الصّدق والكذب، فقد حرص القدماء على إسناد الأخبار، وردّها إلى قائليها ورواتها، بل في كثير من الأحيان يقدّمون تراجم لهؤلاء الرّواة قبل إيراد متون الأخبار، وبشكل خاص عندما يتعلق الأمر بالمقدس أو الأحاديث النبوية الشريفة. وقد جرت سنة الإسناد هذه للتحقق من مدى صحّة الأخبار ومصداقيتها، بغض النظر عن متن الخبر إن كان يخرق قوانين الطبيعة أم لا.

ولكن السؤال الذي يطرح إلى أي مدى ستسعفنا مسألة الصدق والكذب هذه لإيجاد نمطية للأخبار الّتي أوردها ابن قتيبة؟ هل يكفي فعلا النّظر في مصداقية الراوي ليطمئن القارئ/السامع إلى واقعية بعض الأخبار التي تخرق المألوف والواقعي؟

يمكن هنا أن نستثمر اقتراح يقطين الذي ينطلق في تحديد أنماط الخبر من زاوية علاقته بالتجربة، كما يلي: [19]

أ- ***الخبر = التجربة:*** عندما يكون الخبر موازيا للتجربة، نكون بصدد الأليف واليوميّ والواقعي الذي يتساوى كل النّاس في إدراكه وتمثله.

ب- ***الخبر> التجربة:*** عندما يصبح ما يقدمه لنا الخبر يفوق أو يوازي التجربة نصبح أمام عوالم جديدة تتميّز بغرابتها عمّا هو أليف وتنزاح عمّا هو متداول ويوميّ. إنّ هذا الانزياح يجعلنا في منطقة التّماس بين ما هو واقعي وما هو تخييلي.

ج- ***الخبر> التجربة***: وعندما يتجاوز الخبر التجربة ويفوقها، يتمّ خلق عوالم جديدة تقوم على "التخيّل" وذلك من خلال اختراع أشياء لا حقيقة لها بخروجها عن عوالم التجربة الواقعيّة العاديّة.

على هذا الأساس تتحدد ثلاثة أنماط للخبر كما يقدمها يقطين:

الأليف: الواقعي /الغريب: التخييلي /العجيب: التخيّلي

سنسعى من خلال هذا الطرح إلى تبيّن أنماط الخبر مهما كان نوعه (خبر بسيط، حكاية) كما تتجلى في "عيون الأخبار".

أنماط الخبر في "عيون الأخبار": من الأليف إلى العجيب

نـنطلق من افتراض توفر الأنماط الثّلاثة للخبر في "عيون الأخبار" مع تفاوت أكيد في نسب ورودها، كما نفترض أنّ هذه الأخبار تندرج في الأخبار الصادقة مطلقا، أو المختلطة؛ بمعنى الكاذبة ذات الهدف الحق، هذا الحكم يتمّ الاستناد فيه لشخصيّة المصنّف (ابن قتيبة) وما كانت له من مكانة علميّة وخلفيّة معرفيّة دينيّة، فهو من علماء التّفسير للقرآن والحديث، وبالتّالي ترتبط بالأبعاد والمقاصد والّتي سيأتي تفصيلها في المبحث الموالي.

نلاحظ على صعيد آخر التأكيد على رابطة السّند الّتي كثيرا ما يعتمد عليها ابن قتيبة في إيراد هذه الأخبار، وهنا نستحضر شروط قبول الأخبار قديما الّتي يبدو أنّ ابن قتيبة يخرج عنها في "عيون الأخبار"، بعدم اكتراثه بهويّة المرويّ عنه أو المأخوذ عنه، مادام المنقول (حديثا كان أو خبرا) يؤدي فائدة، وتحصل به المنفعة، يقول معلّلا مصادر أخذه: «واعلم أنّا مازلنا نلتقط هذه الأحاديث في الحداثة والاكتهال عمّن هو فوقنا في السّن والمعرفة وعن جلسائنا وإخواننا، ومن كتب الأعاجم وسيرهم وبلاغات الكتاب في فصول من كتبهم، وعمّن هو دوننا غير مستنكفين أن نأخذ عن الحديث سنًّا لحداثته ولا عن الصغير قدرا لخساسته ولا عن الأمة الوكعاء لجهلها فضلا عن غيرها، فإنّ العلم ضالّة المؤمن من حيث أخذه نفعه...» [20]، فالحق والصّدق لصيقين بالخبر الّذي يورده ابن قتيبة بغضّ النّظر عن قائله، ولا عن مطابقته للواقع مادامت المنفعة قائمة، كما أنّ ابن قتيبة واع للمجال الّذي يشتغل فيه وهو مجال الآداب والأخلاق (محاسن أو مساوئ) وليس مجال الفقه وعلم الحلال والحرام، يقول محتجّا لرأيه هذا: «حدّثني أبو الخطاب قال: حدّثنا أبو داود عن سليمان بن معاذ عن سماك عن عكرمة عن ابن عبّاس قال: "خذوا الحكمة ممّن سمعتموها منه، فإنّه قد يقول الحكمة غير الحكيم وتكون الرّمية من غير الرّامي"، وهذا يكون في مثل كتابنا لأنّه في آداب ومحاسن أقوام ومقابح أقوام والحسن لايلتبس بالقبيح ولا يخفى على من سمعه من حيث كان، فأمّا علم الدّين والحلال والحرام فإنّما هو استعباد وتقليد لايجوز أن نأخذه إلاّ عمّن تراه لك حجّة ولا تقدح في صدرك منه الشّكوك، وكذلك مذهبنا فيما نختاره من كلام المتأخرين وأشعار المحدثين...» [21]، كما تجدر الإشارة

هنا إلى أنّ مفهوم الحقيقة في الثقافة الإسلاميّة لا يعني مطابقة الواقع كما رأينا عند تودوروف (قوانين الطّبيعة)، ولكنها تتكئ على مبدأ التّصديق النّابع من الإيمان، وهنا تجد أحداث لا واقعيّة من ناحية العقل، تفسيرا وقبولا على أنّها حقائق كما هو الحال بالنسبة للغيبيّات، «ذلك أنّ الحقيقة في الإسلام أوسع من حدود الواقع الحسّي. فالإيمان –في الإسلام- يقتضي الاعتقاد بوجود كائنات ذات طبيعة مغايرة لطبيعة البشر، قد لا تقبل الانقياد إلى قوانين التّجربة الحسيّة، مثل الملائكة والجان»[22]. ويبقى على متلقي الخبر التّحقق من صدق الرّاوي أو الناقل للخبر.

وإذ أطنبنا في إيراد هذه الشّواهد هنا فإننا نبتغي التّأكيد على الخصوصيّة الّتي يتّخذها الواقعي واللاّواقعي في تصنيف الأخبار الواردة في "عيون الأخبار". وهذا ما سيتّضح من خلال استقصائنا للأنماط الثّلاثة المحددة آنفا.

1- *الخبر الأليف*:

استنادا إلى الاقتراح المقدّم آنفا، فإنّ الخبر الأليف هو كل خبر يضطلع بتقديم حدث يوازي التّجربة اليوميّة الواقعيّة، إذ يخلق الخبر ألفة لدى المتلقي، فلا يشعر بـ"الغرابة" ولا بـ"العجب" لأنّ كل شيء يبدو طبيعيا ومألوفا.

وعليه نفترض ابتداء أنّ القارئ سيكون أمام:

- واقع منقول ⟵ التّاريخ
- واقع محاكى ⟵ المحتمل

إنّ المتأمّل في "عيون الأخبار"، سينتبه بسهولة إلى أنّ السّواد الأعظم من الأخبار الّتي جمعها ابن قتيبة ودونها، يندرج ضمن هذا النّمط، وعندما نشير هنا إلى النّقل الحرفي للواقع أو "التاريخ"، فلا نقصد اهتمام المؤلّف بعمليّة التّأريخ للأحداث، لأن عمله كان ينحى منحىً آخر ألا وهو"الأدب"، وهذا ما يجعله مختلفا عن معاصره وابن بيئته أبي حنيفة الدّينوري الّذي وضع "الأخبار الطوال"، والّذي يعدّ مؤلّفا تاريخيا محضا، وهنا تبرز الحدود بين التّاريخ والأدب، حتّى وإن استمدّ الأدب - باعتباره دالاّ- مدلوله من التّاريخ.

نسلّم ابتداء بعدم وجود أخبار تاريخيّة محضة في "عيون الأخبار"، فإذا كانت الأخبار التأريخيّة عادة ما تهتمّ برسم حدود الزّمن والتّدقيق في نقل الحقائق بموضوعيّة، فإنّ ابن قتيبة في أخباره لا يلزم نفسه بذلك، إلاّ ما جاء عرضا، أو ارتبط بالشّخصيات الّتي تحيل على عصر أو فترة معينة، فهو لم يهتم بالتّأريخ للبلدان والأمم بل للشّخصيات وهنا نزوع نحو تشكيل اللّبنات الأساسيّة للتّراجم والسّير، ولنقدم شاهدا على ذلك الخبر التالي:

«حدّثنا محمد بن عبيد عن معاوية بن عمر عن أبي إسحاق عن هشام عن محمّد بن سيرين قال: بعث عمر بن الخطّاب رضي اللّه عنه الأحنف بن قيس على جيش قِبَل خراسان فبيّتهم العدوّ ليلا وفرقوا جيوشهم أربع فرق وأقبلوا معهم الطّبل ففزع النّاس وكان أوّل من ركب الأحنف فأخذ سيفه وتقلّده ثمّ مضى نحو الصّوت وهو يقول:

إنّ عَلَى كُلِّ رئِيسٍ حقاً أن يَخْضِبَ الصَّعْدَة أو تَندَقّا

ثمّ حمل على صاحب الطّبل فقتله، فلمّا فقد أصحاب الطّبل الصّوت انهزموا ثمّ حمل على الكردوس الآخر ففعل مثل ذلك وهو وحده، ثمّ جاء النّاس وقد انهزم العدوّ فاتّبعوهم يقتلونهم، ثمّ مضوا حتّى فتحوا مدينة يقال لها مروُ الرّوذ» [23].

تتجلى مظاهر الواقعيّة والألفة في هذا الخبر من خلال شقيّه: السّند والمتن. فأمّا السّند، فنلاحظ أنّ هذ الخبر مسند لرواة معروفين، يقدّمون هذه الأخبار بوصفهم شهودا عيانا، أو ناقلين عن رواة ثقاة، وهنا تحضر شروط قبول الخبر وصدقه كما تحددت مع نقاد السند. وأمّا المتن، فتتجلّى الألفة من خلال الحدث كعنصر أساس في ارتباطه بباقي المكوّنات (الشّخصية، الزمان والمكان)، إذ لا نلاحظ في أحداث هذا الخبر خروجا أو خرقا للتّجربة اليوميّة، حيث تبدو أليفة لمتلقّيها، فهذا خبر الأحنف يحارب ويجاهد في سبيل الله فينتصر، فلا شيء خارج عن وقائع الحياة اليوميّة التي كانت العرب تحياها في بداية عصر الإسلام. أما عن الشخصيات فإنّها تعتبر عنصرًا هاما لتحديد نمط الخبر، فالحدث الأليف تؤدّيه شخصيّة مرجعيّة لها وجود تاريخيّ فعلا، بحكم أنّنا نصادفها في كتب التّاريخ والسّير، فشخصيّة الأحنف، شخصيات وجدت تاريخيّا وعاشت، فلا شك في مرجعيتها. [24] أما بخصوص الإطارين الزماني

والمكاني فقد أشرنا إلى أنّ ابن قتيبة لم يهتم بالتّأطير الزمني والمكاني إلاّ ما ورد عرضا في غير تدقيق، فالإشارة إلى فتح مدينة "مرو الرّوذ" في عهد عمر بن الخطاب بقيادة الأحنف إحالة إلى زمان ومكان محدّدين، ويبقى الزّمن وحده رغم أهميته في منح الخبر صفة الواقعيّة غير كاف فلا بد من اشتغاله مع هذه المكونات ككل ومنها المكان الّذي ينعدم تحديده تقريبا في هذا الخبر (خراسان، مرو الروذ)، وهنا لا بأس من التّذكير بأنّ هذه خاصيّة تميّز البنية البسيطة للخبر، بينما تتّسع العوالم المكانية والفضاءات في أشكال أطول (قصص، سير).

وهكذا يتقدّم الضّرب الأول للنّمط الأليف للخبر (التاريخ)، محاولا أن يمدّ المتلقي بقطعة أو حادثة من حياة شخصيّة معروفة، لمقاصد وغايات ترتبط بالباب الّذي أدرج ضمنه الخبر(باب الشجاعة والحيل في الحروب).

أمّا الضّرب الثّاني للنّمط الأليف المتمثّل في "المحتمل"، فهو ما لا نملك الجزم بوقوع أحداثه والتّأكد من وجود شخصيّاته وجودا حقيقيا، ولكنّه في عمومه مواز للتجربة اليومية لا يخرج عنها. وحتّى يتضح ذلك لنتأمّل الخبر التالي:

«مرّ رجل من العبّاد وعلى عنقه عصا في طرفيها زبيلان قد كادا يحطّمانه في أحدهما بُرٌّ وفي الآخر تراب، فقيل له ما هذا؟ قال: عدلت البُرَّ بهذا التراب، لأنّه كان قد أمالني في أحد جانبي. فأخذ رجل زبيل التّراب فقلبه وجعل البُرّ نصفين في الزّبيلين وقال له: احمل الآن، فحمله، فلما رآه خفيفا قال: ما أعقلك من شيخ» [25].

أول ما يلاحظ على هذا الخبر أنّه غير مسند، فثمّة راوٍ مجهول (ولنرجّح أنّه ابن قتيبة باعتباره الناقل المدون)، فالخبر محكي دون واسطة، حيث يقف الرّاوي خلف الأحداث والشخصيات ولا يظهر إلا ضمير الغائب. وهكذا بغياب العنعنة يترك الباب مفتوحا أمام المتلقي لتصديق أو لا تصديق هذه الأخبار. أما بالانتقال إلى المتن للنّظر في مكوّنات الخبر، فسنلاحظ أنّ الأحداث أليفة لا غرابة فيها ولا عجب، ومنه يحتمل أنّها وقعت أو قابلة لذلك. أمّا شخصياتها فهي شبه مرجعيّة (رجل، شيخ، أعرابي، ...) فهي كلمات عامة مشتركة تحيل على شخصيات مألوفة تنتمي للعالم الطبيعي ومن هنا تستمدّ واقعيتها. وبالنسبة لعنصري الزمان والمكان فتغيب مؤشراتهما تماما.

نصل بعد معاينة نمط الخبر الأليف في "عيون الأخبار" إلى أنّه يتدرج من النّقل الحرفي للوقائع الّتي حدثت فعلا، والّتي تحيل على مرجع محدد (أحداث تاريخية وشخصيات مرجعية)، إلى المحتمل الّذي لا يخالف الواقع ولا يخرج عن التّجربة، ومع هذا الثّاني يفتح المجال لتداخل الواقعي بالتّخييلي فينحو الأليف نحو "الغريب"، ومنه إلى العجيب كما سنرى، من هنا يتّضح لنا كما ذهب الباحث سعيد جبار كيف كان الرّواة يستغلّون أحداثا واقعية لينسجوا حولها أخبارا تخييلية تزيد الأحداث تشويقا وجماليّة ويتداخل بالتّالي الواقعي والتخييلي في صورة محكمة متناسقة.[26] وهذا التّداخل هو ما سيظهر في النّمطين التّاليين.

2- *الخبر الغريب:*

في الخبر الغريب يكون المتلقي أمام أحداث ووقائع تخرج عن المألوف واليومي، فالخبر يفوق التّجربة ويخرج عنها، إلاّ أنّه يجد له سندا في الواقع بوجه من الوجوه، بمعنى أنّ الغرابة الّتي تواجه المتلقّي يمكن تفسيرها بقوانين العقل.[27]

وهنا يحضر السؤال التّالي: أين تكمن هذه الغرابة في أخبار ابن قتيبة؟ ومن الّذي يشعر بها؟ أ هو المتلقّي أم الراوي أم الشخصية؟ وفي أي مكوّن ومستوى يقع الخروج عن المألوف أفي الحدث أم الشخصيّة، أم في مستوى آخر (اللّغة مثلا)؟

إنّ هذه الغرابة والعجب يضعان الخبر في مستوى القراءة، فالمتلقّي هو الّذي يشعر بها تبعا لخلفيّته الثقافيّة وتجربته اليوميّة، فخرق التّوقع، وتحطيم الألفة بين الخبر والمتلقّي هو ما يوّلد الحكم عليها بالغرابة، والمتلقّي في "عيون الأخبار" منقسم إلى: متلقٍّ حاضر في الخبر(ضمني) قد يكون الرّاوي أو الناقل أو الشخصيّة، ومتلقٍّ غائب غير محدّد زمانيا ولا مكانيا، والّذي يضمّنا بوصفنا متلقّين للخبر من مسافة حضاريّة معيّنة.

نلاحظ على نصوص الخبر في "عيون الأخبار" أنّها كثيرا ما تحمل في ذاتها إشارات انتمائها إلى الغريب والعجيب، وذلك من خلال الوصف الذي يقدم به الرّاوي حكيه - بالأخص إذا كان مشاركا- وهنا نشير إلى ظهور حاجات تلقٍ جديدة في الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، أو بالأحرى تخصّ فئة معيّنة (العوام، المتفكّهون) في

مقامات مخصوصة (السّمر والمنادمة)، حيث يتجلّى إقبالهم على الأخبار ولا سيّما العجيب والغريب والظريف والطّريف، «حتّى أنّهم يشترطون هذا النّوع قبل سماعه، ويُطرُونه إن استجاب لرغباتهم ويستعيدونه إن أرادوا الإمتاع به» [28]، وهذا ما يمكن أن نلاحظه مثلا في ما ورد من أخبار تحت باب "أخبار الشّجعان والفرسان وأشعارهم"، والّتي تقدّم نماذج تخرج عن المألوف في الشّجاعة، لنقرأ الخبر التالي:

«حدّثني أبو حاتم قال: حدّثني الأصمعي قال: سمعت الحَرَسيّ يقول رأيت من الجبن والشجاعة عجبا. استثرنا من مزرعة في بلاد الشّام رجلين يذريّان الحنطة، أحدهما أُصَيْفِر أُحَيْمِس، والآخر مثل الجمل عِظَما، فقاتلنا الأصيفر بالمذرى لا تدنو منه دابة إلاّ نخّس أنفها وضربها حتّى شقّ علينا فقُتِل ولم نصل إلى الآخر حتّى مات فرقا فأمرت بهما فبقرت بطونهما فإذا فؤاد الضّخم يابس مثل الحشفة، وإذا فؤاد الأصيفر مثل فؤاد الجمل يتخَضْخَضُ في مثل كوز ماء» [29]

يتّضح من السند أنّ هناك مقاما معيّنا يدعو؛ بل يشترط رواية هذا النّمط من الأخبار الخارجة عن العادة والمألوف، وهذا الرّاوي بوصفه شخصية فاعلة في الخبر يُشعِر متلقيّه بالغرابة والعجب ويهيِّئه لتلقّي هذا النّمط، ولكنها تبقى أحداثا قابلة للتّفسير منطقيًّا، فالغرابة هنا تكمن في رؤية الرّاوي. أمّا عن مظاهر الغرابة في الخبر فتخص الصّفات الّتي قُدِّمت بها هيئات الشّخصيات وأفعالها، حيث نلمس المفارقة بين الهيئة والفعل.

يتجلى إذن ما لصيغة الحكي من دور في إبراز غرابة الخبر، وعليه فطريقة الحكي هي الأخرى تسمح بانتماء الأخبار إلى نوع أو نمط ما. هكذا تبدو الغرابة في مستوى آخر غير مستوى الأحداث والشخصيات إنّه مستوى اللغة، فغرابة اللغة (باعتبارها ممارسة يوميّة) وابتعادها عن اليوميّ والمألوف من شأنه إحداث الغرابة لدى المتلقيّ، وهذا ما يتّضح في الأخبار الواردة في كتاب "***العلم والبيان***" تحت باب بعنوان "***باب التّشادق والغريب***"، فثمّة فئة خاصّة من المجتمع (النحويّون واللغويّون والأعراب) تخرج عنه في خطابها الغريب والحوشيّ، هذا الخطاب الّذي يتقدّم بوصفه فعلا (فعل الكلام) يتنافى والتّجربة اليومية (اللّغة السّائدة)، وهنا نستحضر خبر أبي علقمة

النحويّ «مرّ أبو علقمة ببعض الطّرق بالبصرة فهاجت به مِرّة فسقط ووثب عليه قوم فأقبلوا يعصرون إبهامه ويؤذّنون في أذنه، فأفلت من أيديهم وقال: مالكم تَتَكَأْكَأون عليَّ كما تَتَكَأْكَأُونَ على ذي جِنَّة، افْرَنْقِعُوا عنِّي ! فقال رجل منهم: دعوه فإنّ شيطانه هنديّ، أما تسمعونه يتكلم بالهنديّة» [30]. فقد استطاع بكلامه الغريب التّخلّص من القوم الّذين هجموا عليه، إذ جعلهم يحسبونه مسكونا بشيطان هندي، وهذا الاعتقاد الحاصل نتاج مسلّمة راسخة عند العرب تنسب كلّ كلام "غريب" و"عجيب" "فذ" للجنّ والشّياطين (مخلوقات فوق طبيعية)، من هنا ينحو التّخييل نحو التّخيّل والغريب نحو العجيب.

3- *الخبر العجيب:*

يكون الخبر عجيبا عندما يتجاوز التّجربة ويفوقها، حيث يتمّ خلق عوالم جديدة تقوم على التّخيل من خلال اختراع أشياء (أحداث، أشخاص، كائنات) لا وجود لها في عالم التّجربة الواقعيّة العاديّة، فهل نحن بصدد اللاّصدق الّذي تحدّث عنه ابن قتيبة وابن وهب وغيرهما؟ إنّ مفهوم الحقيقة في الثّقافة الإسلاميّة يتّسع ليشمل قوانين الفيزيقا والميتافيزيقا، لأنّه نابع من الإيمان الرّاسخ بوجود عوالم أخرى غيبيّة، تتجاوز مدركاتنا الحسيّة ولكنّنا نؤمن بها، بل يجب ذلك.

وعلى هذا الأساس عندما نصادف أخبارا تتحدّث عن كائنات لا تنتمي للعالم المحسوس مثل: "الملائكة" و"الجن" و"الشياطين" و"الغول"...، أو أفعالا خارقة لقوانين الكون كـ"المعجزات" و"الكرامات" الّتي يؤدّيها صنف خاص من البشر (الأنبياء والأولياء والصّالحين)، فهذا لا يعني خروجا عن مبدأ الحقيقة والصّدق الّذي يتحرّى ابن قتيبة تحقيقه من خلال تأكيده على رابطة السّند كلّما تعلّق الأمر بإيراد هذا النّمط من الإخبار.

وفي الوقت نفسه لا ينتفي شرط العجيب – كما حدّده تودوروف- بالإقرار بحقيقة هذه الأخبار الّتي لا تنفي عدم قبولها تفسيرا بقوانين الطّبيعة، وهنا يظهر أنّ معيار العجب ليس مطلقا، فهو محكوم بسياق ما، ومنه يختلف باختلاف الثّقافات،

«فما هو عجيب عند قوم ليس كذلك عند قوم آخرين، وإن كانت هناك عجائب مشتركة عند الأمم جميعا» [31].

يلاحظ أنّ ورود هذا النّمط من الأخبار بنسبة أقلّ مقارنة مع النّمطين السّابقين، لا سيّما الأليف، ولكن ما وجد يكفي لتبيّن الملامح الأساسية الّتي تُدخل الخبر ضمن دائرة العجيب، وتمهّد لظهور أنواع حكائيّة (المعراج، الكرامة، المنقبة..) تؤسّس لما يسمّى بالأدب الصوفي في مرحلة لاحقة.

من خلال استقرائنا لـ" عيون الأخبار" يمكن تحديد مواقع الخبر العجيب الّذي تحضر فيه كائنات لا تنتمي لعالمنا، وذلك ما يقدّمه ابن قتيبة في آخر كتاب ***"الطبائع والأخلاق المذمومة"*** تحت باب بعنوان ***"الجنّ"*** [32]، كما يورد أخبارا تتعلّق بمعجزات بعض الرّسل وما فيها من خوارق في كتاب "الزهد" تحت باب "ما أوحى الله عزّ وجلّ إلى أنبيائه عليهم السّلام" [33].

أمّا في "باب الجن" فنعثر على طائفة من الأخبار المسندة بسلسلة رواة ثقاة، يرد فيها ذكر لهذه المخلوقات وما كان لها من حوادث مع النّبي والصّحابة، ممّا يؤكد أنّ مظهر الحقيقة في العجيب، هو مظهر راسخ في الثّقافة الإسلاميّة، يمتلك واقعيّته داخل نص الخبر وخارجه، لنقرا الخبر التالي:

«حدّثني سهل بن محمّد عن الأصمعي قال: أخبرنا عمر بن الهيثم عن عُمَيْر بن ضُبَيْعة قال: بينا أنا أسير في فلاة أنا وابن ظبيان – أو رفيق له آخر ذكره- عرضت لنا عجوز- كذا سمعته يقول، إن شاء الله أو شيخ- ورأيتُ في كتاب محمّد ابنه- وصبيّ يبكي؛ فقال إنّي منقطع بي في هذه الفلاة فلو تحمّلتماني! فقال صاحب عمير: لو أردفته! فحمله خلفه، فمكثنا ساعة فنظر في وجه عمير وتنفّس فخرج من فيه نار مثل نار الأتُّون فأخذ له عمير السّيف؛ فبكى وقال: ما تريد منّي؟ فكفّ عنه ولم يعلم صاحبه بما رأى؛ فمكث هنيهة ثمّ عاد، فأخذ له السّيف؛ فبكى وقال: ما تريد منّي؟ وبكى؛ فتركه ولم يعلم صاحبه؛ ثمّ عاد الثّالثة ففغر في وجهه؛ فحمل عليه بالسّيف؛ فلمّا رأى الجدّ وثب وقال: قاتلك الله ما أشدّ قلبك! ما فعلته قطّ في وجه رجل إلا ذهب عقله» [34].

نلاحظ في هذا الخبر حضور مخلوقات من عالم آخر وهي "الجن" وعبورها إلى عالمنا المحسوس وتعاملها مع بني البشر، بوصفنا قراء ننتمي إلى الثّقافة الإسلامية نؤمن بوجود هذه المخلوقات رغم تجاوزها لحواسّنا الإدراكيّة، وعليه يبقى التّخيل هو سبيل التفكير في هذه العوالم وإمكانيات وجودها، وقد عملت المخيّلة العربيّة على نسج أخبار وأحوال هذه المخلوقات وظلت مُهابة يُخشى منها، وساد الاعتقاد بامتلاكها قدرات خارقة على التّحول والأذى والنّفع، وهذا الاعتقاد راسخ يجد سنده من المقدّس لقوله عزّوجل في سورة "***الجنّ***" : ***(وَأَنَّهُ كَانَ رِجَالٌ مِنَ الإِنسِ يَعُوذُونَ بِرِجَالٍ مِنَ الجِنِّ فَزَادُوهُم رَهَقًا)*** [الآية 6]، ولكنّ الرّسول صلى الله عليه وسلم يعلم أصحابه كيف يتّقون شرّ هذه المخلوقات بالتحصن بالأذكار وقوة الإيمان.

يتجاور "الأليف" مع "العجيب" في هذه الأخبار وهو شرط من شروط تحقّق العجائبي على النّحو الّذي صاغه تودوروف، هذه الجنّة في عبورها إلى العالم المحسوس اتخذت هيئات مألوفة (الشيخ) ولكن أفعالها الخارقة (نفث النّار من الفم) وحضورها واختفاؤها في أماكن وأوقات محددة(القيلولة، اللّيل، السّفر..)هو ما يكسب الخبر عجائبيّة تدخله في نطاق العجيب.

هذا بالنّسبة لباب "***الجنّ***"، أمّا فيما يخص ما جاء من معجزات الرّسل فقد أورده ابن قتيبة تحت سند آحاد وهو "***وهب بن منبّه***" الّذي أُخذت عنه كثير من أخبار الأنبياء في الثّقافة الإسلاميّة [35]، لتحضر بذلك نصوص عن أمم غابرة ليس من سبيل للتّأكد من وجودها إلاّ المرجعيّة الدينيّة، وحيث أنّ النّبي أذن للمسلمين الأخذ - في مجال قصص الأنبياء وأقوامهم الغابرة لأخذ العبرة والدرس من معجزاتهم- عن اليهود والنّصارى شرط عدم التناقض مع ما جاء من ذكرهم في القرآن، فإنّنا نلاحظ حضور المرجعيّتين اليهوديّة والمسيحيّة جنبا إلى جنب مع المرجعيّة الإسلاميّة، والّتي عملت مجتمعة على إنتاج أحداث تخيّلية بهدف ترسيخ مجموعة من المعتقدات في ذاكرة المتلقّي. وقد مرّ معنا في موضع سابق نموذج لمعجزة نّبي، ونشير هنا إلى "حكاية النّبي عزير والمدينة" [36]، حيث تتجلّى عناصر العجيب من خلال حضور كائنات غيبيّة ممثلة في شخصيّة الملك، وكذلك المرأة التي تتحول فجأة إلى مدينة عالية الأسوار، وتلك هي

المعجزة الّتي يختص بها الله من خلقه من يشاء، فخالق هذا الكون يخرق قوانينه متى شاء ولمن يشاء.

نخلص في استقصائنا لمظاهر نمط "الخبر العجيب" من خلال "عيون الأخبار" إلى أنها رغم تحقيقها شرط الخروج عن المألوف من حضور لكائنات من عوالم أخرى، وخرق قوانين الكون بشكل يرفض تفسيرا عقليا، إلا أنّها لا تتنافى ومبدأ الحقيقة الّتي تجد سندها في الخلفيّة العقائدية الّتي تدعم هذه الأخبار، فما يعجز العقل عن تفسيره بقواعد المنطق، يفسّره القلب بقواعد العقيدة.

ثالثا: مقاصد الخبر وأبعاده بين الجد والهزل

بعد معاينة بنيات الخبر الّتي حدّدت نوعين أصليّين للخبر(الخبر البسيط والحكاية)، وأنماط الخبر الّتي تحدّدت وفق النّظر في العلاقات الّتي تربط الخبر بالتجربة(الأليف والغريب والعجيب)، ثمة زاوية أخرى تساعد على تصنيف الخبر، الذي يتنوّع ويختلف حسب الاستعمال والأبعاد والمتلقي، ألا وهي المقاصد، ولتحقيق ذلك لابدّ من النّظر في مقاصد المصنّف ابن قتيبة المعلنة والخفيّة من جانب، ومحاولة الإلمام بالسّياق الثّقافي الّذي ينتمي إليه المصنّف من جانب آخر، والسّعي إلى التّركيب بينهما.

ابن قتيبة ومقاصد الخبر

لاشكّ أنّ عمل ابن قتيبة في مصنّفه "عيون الأخبار" لا يخرج عن الثّقافة السّائدة في عصره من جانب، وعن الطّابع الدّيني والعلمي الّذي يميّز مؤلّفاته من جانب آخر [37]، ولئن كان في عمله التّصنيفي هذا يبدو مكتفيا بالنّقل والتّصنيف، إلاّ أنّه يبدو واضح المقاصد بيّن الغايات من تأليفه، واعيا بنوعيّة المتلقّين الّذين يتوجّه إليهم، كل هذا يبدو من خلال مقدّمة "عيون الأخبار"، وهنا نتبين الدّور الّذي تلعبه المقدّمات في توجيه القراءة وتحديد المعنى كما أشار إليها الباحث عبد الله العشّي بقوله: «يسعى كتّاب المقدّمات إلى تقديم توضيحات لبعض نصوصهم خوف الانصراف عن مقصديّة الكاتب، وذلك كطريقة نموذجيّة للقراءة تجنبا للفهم الضّال والتّفسير الخاطيء» [38].

يشير ابن قتيبة إلى المقصد العام الّذي يبتغي تحقيقه من خلال "عيون الأخبار"؛ الذي يخرج قليلا عن طابع تأليفه الديني والعلمي؛ فهو- عيون الأخبار- «وإن لم يكن في القرآن والسنّة وشرائع الدّين وعلم الحلال والحرام، دالّ على معالي الأمور مرشد لكريم الأخلاق زاجر عن الدّناءة ناه عن القبيح باعث على صواب التّدبير وحسن التّقدير ورفق السّياسة وعمارة الأرض...» [39]، وبهذا يتّضح المقصد الأخلاقيّ كموجّه أساس لهذا العمل، ومنه اكتساب شرعية الانتساب إلى "النّص" في الثّقافة العربيّة، ولكن لا ينبغي أن نفهم من هذا الكلام أنّ ابن قتيبة فضّل ثقافة على حساب أخرى، أوجدّ الكلام على هزله، أو آثر طبقة من المتلقيين على أخرى، وإنّما حاول الوقوف موقفا وسطيّا يجعله يرضي أكبر قدر من الجماهير، بتلبية حاجات مختلف الطّبقات، ولهذا ماثل كتابه "بالمائدة الّتي تختلف فيها مذاقات الطّعوم لاختلاف شهوات الآكلين" [40].

ومن هنا يمكن القول أنّ ابن قتيبة في خروجه النّسبيّ هذا يحاول إرضاء كلّ الفئات؛ إذ ليس من العدل والصّواب أن يقصُرَ "عيون أخباره" على ثرائها وتنوّعها، على فئة دون أخرى، يقول: «ولم أر صوابا أن يكون كتابي هذا وقفا على طالب الدّنيا دون طالب الآخرة، ولا على خواصّ النّاس دون عوامِّهم، ولا على ملوكهم دون سوقتهم، فوفيّت كلّ فريق منهم قسمه ووفّرت عليه سهمه وأودعته طرفا من محاسن كلام الزّهاد في الدّنيا وذكر فجائعها والزوال والانتقال وما يتلاقون به إذا اجتمعوا ويتكاتبون به إذا افترقوا، في المواعظ والزّهد والصّبر والتّقوى واليقين وأشباه ذلك لعلّ الله يعطف به صادفا، ويأطِر على التّوبة متجانفا، ويردع ظالما ويلين برقائقه قسوة القلوب. ولم أُخلِهِ مع ذلك من نادرة طريفة وفطنة لطيفة وكلمة معجبة وأخرى مضحكة، لئلاّ يخرج عن الكتاب مذهب سلكه السالكون وعروض أخذ فيها القائلون ولأروّح بذلك عن القارئ من كدّ الجدّ وإتعاب الحقّ، فإنّ الأذن مجّاجة وللنّفس حمضة، والمزح إذا كان حقّاً أو مقاربا لأحايينه وأوقاته وأسباب أوجبته مُشاكلا ليس من القبيح ولا من المنكر ولا من الكبائر ولا من الصّغائر إن شاء الله» [41].

يتضح من هذا الكلام أنّ ابن قتيبة يحدّد ثلاث فئات للمتلقّين، مخصّصا لكلّ منها الأشكال والموضوعات الّتي تلائمها، كما نبيّن أدناه:

- ***طالب الآخرة/ طالب الدّنيا***
- ***الخواص/العوام***
- ***الملوك/ السّوقة***

ينتمي الطّرف الأوّل من كل ثنائيّة (الخواص، الملوك، طالب الآخرة)، إلى "الثقافة العالمة"، الّتي يخاطبها ابن قتيبة بخطابها الخاص، الّذي تغلب عليه موضوعات الزّهد والمواعظ والمناصحات، وذلك بغية تحصيل المعرفة (الجدّ).

أمّا الطّرف الثّاني من كلّ ثنائيّة (طالب الدّنيا، العوام، السّوقة)، فتنتمي إلى "الثقافة العاميّة" والّتي لها خطابها الخاص هي الأخرى ممثّلا في النّوادر واللّطائف وغيرها، وهنا سيتعلّق الأمر بالموضوعات المضحكة والمعجبة لتحقيق التّسلية والتّرفيه والإمتاع (الهزل).

وعليه يمكن تصنيف الخبر وفقا لاعتبار الجد والهزل كمايلي:

1) خبر جديّ: (نقل معرفة، تغيير سلوك المتلقيّ) وهنا نكون أمام نوعين هما: الخبر التّعريّفي والخبر الوعظي.

2) الخبر الهزلي: (التفكه والتّرويح) وهنا نكون أمام: الخبر التّفكّهي.

1- الخبر التّعريفي: وهو الخبر الّذي يكون القصد منه تحصيل معرفة ما (دينيّة، سياسيّة، تاريخيّة...)، مثل الخبر التالي:

«وحدّثني عبد الرّحمان بن عبد المنعم أو أبيه عن وهب، قال: كان إدريس النّبيّ عليه السّلام أوّل من خطّ بالقلم وأوّل من خاط الثّياب ولبسها وكانوا من قبله يلبسون الجلود» [42].

نلاحظ على الخبر البسيط أنّه ينقل معلومة حول أوّل من خطّ بالقلم وخاط الثّياب، وهو النّبي إدريس عليه السلام، وهنا يتّضح هدف التّبليغ وتوصيل المعرفة جليا وبشكل مباشر، وإن شئنا فلنقل هيمنة الوظيفة الإبلاغية، بغية تحصيل هذه المعرفة، وهو ما تقدّمه عديد من أخبار وحكايات الأذكياء والشّرفاء والأنبياء، سواء في باب

حيل الحروب، أو أخبار الشجعان أو غيرها من الأبواب الّتي يزخر بها مصنّف "عيون الأخبار" في كتبه العشرة.

نصل من خلال هذا النوع إلى أنّ المصنّف يريد توصيل المعرفة، بجعل المتلقي يكتشف أشياء جديدة عن طريق إعمال الفكر والتّأمل، فنحن هنا إزاء "الإخبار" و"التّعرّف". وهو المقصد الأساس الذي بنى عليه ابن قتيبة مصنّفه، حيث جعله «لمغفل التّأدب تبصرة، ولأهل العلم تذكرة ولسائس النّاس ومسُوسِهم مؤدّبا» [43]، محقّقا بذلك مقصد التّعليم والتّوجيه.

2 – الخبر الوعظي: وهو الخبر الّذي يكون القصد منه خلق انفعال لدى المتلقّي وهنا تبرز العلاقة الوجدانيّة، وهذا الانفعال يتمّ عن طريق البكاء والتّدبّر، وهذا ما تمثّله مجموعة الأخبار والحكايات الّتي تتعلّق بالمواعظ والأنبياء والزّهّاد والصّالحين والمشيب والموت والقبور والقيامة، ويتجسّد هذا في كتاب الزهد من "عيون الأخبار"، الّذي نمثل عنه بالخبر التالي:

«احتضر فتى كان فيه زهو، فرفع رأسه فإذا أبواه يبكيان، فقال لهما: ما يبكيكما؟ قالا: الخوف عليك لإسرافك على نفسك، فقال: لا تبكيا فوالله ما يسرّني أنّ الّذي بيد الله من الرّحمة بأيديكما» [44].

3- الخبر التّفكّهي: إذا كان الخبر الوعظي يخلق انفعال "البكاء" و"الانقباض" و"الخوف" عند المتلقّي، فإنّ الخبر التّفكّهي على العكس تماما، إذ يثير انفعال "الضّحك" و"الانبساط" و"الانشراح"، وهو ما يتجلى في ثنايا "عيون الأخبار" من خلال أخبار الحمقى والمعتوهين، ونوادر البخلاء ونكات النّحويين وحكايات الجبناء، كما نجد في الخبرين :

- «وشبيه بهذا حديث لأبي حيّة النّميري، وكان له سيف ليس بينه وبين الخشبة فرق، فكان يسمّيه لعاب المنيّة. قال جار له: أشرفتُ عليه ليلة وقد انتضاه وشمّر وهو يقول: أيّها المغترّ بنا والمجترئ علينا، بئس والله ما اخترت لنفسك، خير قليل وسيف صقيل، لعاب المنيّة الّذي سمعت به، مشهور ضربته لا تخاف نبوته. أخرج بالعفو عنك وإلاّ دخلت بالعقوبة عليك، إنّي والله إن أدع قيسا تملأ الأرض خيلا ورجلا. يا

سبحان الله، ما أكثرها وما أطيبها! ثمّ فتح الباب فإذا كلب قد خرج، فقال: الحمد لله الذي مسخك كلبا وكفاني حربا» [45].

- «تزوّج أعرابيّ امرأة، فلمّا دخل بها عابثها فضَرطت فخرجت غضبى إلى أهلها، وقالت: لا أرجع حتّى يفعل مثلما فعلتُ فقال لها عودي لأفعل. فعادت ففعل؛ فبينما هو يداعبها إذ حَبَقَت أخرى، فقال الأعرابي:

طَالبتِني دينًا فلم أقضِكِ والله حتَّى زِدتِ في قرضِكَ
فلا تَلومينِي على مطْلِه إن كانَ ذَا دَأبكِ لم أقْضكِ» [46]

نلاحظ من خلال هذين الخبرين الانتقال من النّقيض إلى النّقيض في العلاقة الوجدانيّة بين البكاء(الجد) والضحك(الهزل)، وأنّ هذا الهزل الحاضر في "***عيون الأخبار***" يخترق المكرّس من الخطابات "الجديّة" وهذا ما يبدو في أنواع الشّخصيات المختارة لهذا الضّرب من الأخبار، فهي شخصيّات هامشيّة ومقصاة ذوات خلائق وطبائع غريبة، مضحكة، مثيرة للسّخرية، وهكذا ستجد فيها فئة طلاّب اللّهو والمرح سدّا لحاجاتها التّرفيهيّة، هذه الفئة من المتلقّين هي الّتي يرغب ابن قتيبة استقطابها وإقبالها عليه، ولهذا نراه يزجر المتشدّد المتزمّت المعترض على هذه الأشكال منذ البداية، يقول في مقدّمته: «فإذا مرّ بك أيّها المتزمّت حديث تستخفّه أو تستحسنه أو تعجب منه أو تضحك له فاعرف المذهب فيه وما أردنا به واعلم أنّك إن كنت مستغنيا عنه بتنسّكك فإنّ غيرك ممّن يترخّص فيما تشدّدت فيه محتاج إليه، وإنّ الكتاب لم يعمل لك دون غيرك فيهيّأ على ظاهر محبّتك، ولو وقع فيه توقّي المتزمّتين لذهب شطر بهائه وشطر مائه ولعرض عنه من أحببنا أن يُقبل إليه معك» [47].

هذه الخشية من انتقاص بهاء الكتاب وجماله هي الّتي رخّص بها ابن قتيبة لنفسه إيراد هذه الأخبار الهازلة، والّتي قد تحوي فحش الكلام ورفث القول وذكر العورات، وهنا تنشأ علاقة حسيّة من شأنها أن تثير اللذة (الجنسيّة بشكل خاص) لدى المتلقي، كما بدا في الخبر الثاني، وهو ما يتنافى مع المقصد الأخلاقي الّذي حدّده ابن قتيبة، ولهذا نلفيه يسدّ هذا الباب ويضع حدودا للهزليّ لئلاّ يخرج إلى باب الفسوق والتّماجن على نحو ما يستعمله الجهّال.

ويعلل ابن قتيبة جواز استعمال هذا الضّرب من الهزل: «... ولم أترخّص لك في إرسال اللّسان بالرّفث على أن تجعله هِجِّيراك على كلّ حال وديدَنَك في كلّ مقال، بل التّرخّص منّي عند حكاية تحكيها أو رواية ت+رويها تنقصها الكناية ويذهب بحلاوتها التّعريض، وأحببت أن تجري في القليل من هذا على عادة السّلف الصّالح في إرسال النّفس على السّجيّة والرّغبة بها عن لبسة الرّياء والتّصنّع»[48]. هذه إذن شروط وحدود استعمال "الهزل" في ذكر الأخبار، الّتي يتحدّد وفقا لها هزل مشروط بمقاربة "الحق" ومجانبة "الباطل".

يمكن القول أن ثنائيّة (جد/هزل) كان لها اثر في تقسيم إلى ثقافتين عالمة وعاميّة، وتكريس الأولى والاعتراف بها على حساب الثّانية، ودورها في توجيه مقاصد الكلام العربي بشكل عام والخبر على وجه أخصّ، وكذا من خلال التّأمل في الأخبار الواردة في المصنّف على ضوء مقاصد ابن قتيبة وأهدافه وغاياته المُعلَنِ عنها في مقدّمته، أمكننا التوصّل إلى تصنيف ثلاثي للخبر باعتبار العلاقات المختلفة الّتي ينشئها مع متلقّيه، مستهدفا تحقيق ثلاث مقاصد، قد تتضافر في الخبر الواحد، كما قد ينفرد الخبر بأحدها وهي: ***المعرفة والتّوجيه، الوعظ والإرشاد، الفكاهة والتّرويح***، ومنه كان: ***الخبر التّعرّفي، والخبر الوعظي، والخبر التّفكّهي.***

وأخيرا لسنا ندعي في هذا المقال استنفاد كل القضايا المتعلقة بتصنيف الخبر النواة الأساسية لعديد من الأنواع السردية في التراث، إلاّ أننا حاولنا الإلمام بأهمها، ويمكن مماثلة الخبر بزهرة النرد لا يظهر وجه إلاّ وقد اختفت أوجه أخر.

الهوامش:

1 - سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1997. ص 191.

2 - عبد الفتّاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط2، دار الطليعة، بيروت، 1983. ص 24.

3 - ويبدو ذلك جليا في أطروحات كل من إخنباوم وتوماتشيفسكي وشلوفسكي حول الفرق بين الرواية والقصة والأحدوثة وبناء كل منهما ينظر: **تزفيتان تودوروف**: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشّكلانيين الرّوس، تر: إبراهيم الخطيب، د ط، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د ت.

4 - يمكن الرجوع إلى الدراستين: A-Mountaindon, les formes brèves -
A-Jolles , les formes simples

5 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 195.

6 - يراجع: رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، تر:منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، 2002. ص 14.

7 - Claud Bremond :Logique du récite,Seuil,1973,p32، نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، المغرب، . ص 40.

8 - ابن قتيبة، عيون الأخبار، تحقيق: محمد الإسكندراني، ط5، مج 4، دار الكتاب العربي، بيروت، 2002. ص 204.

9 - محمد القاضي، الخبر في السرد العربي(بحث في السردية العربية)، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998. ص 355.

10 - عيون الأخبار، مج 3، ص 244.

11 - نفسه مج 1، ص 372.

12 - نفسه، مج 2، ص 731.

13 - نفسه ، مج 1، ص 307.

14 - حول تشكل بنية الإطناب يراجع: سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب. ص 25.

15 - عيون الأخبار، مجلد 1، ص 154.

16 - سعيد يقطين، قال الراوي، ص 30.

17 - عيون الأخبار، مجلد 2، ص 653.

18 - تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار شرقيّات، مصر، 1994. ص 57.

19 - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 199.

20 - عيون الأخبار، مجلد 1،ص 42.

21 - م ن، مج1،ص 42.

22 - لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي: أدب المعراج والمناقب، دط، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، 2007. ص 149.

23 - عيون الأخبار، مجلد 1، ص 209.

24 - يراجع: سعيد يقطين، قال الرّاوي، ص 96.

25 - عيون الأخبار، مجلد 2، ص 438.

26 - يراجع: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي(الثوابت والمتغيرات)،ط1، شركة المدارس للنشر والتوزيع، المغرب،2004. ص 205.

27 - يراجع: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، ط 1، مصر، 1994. ص 60.

28 - محمد القاضي، الخبر في السّرد العربي، ص 634.

29 - عيون الأخبار، ص 207.

30 - عيون الأخبار، مجلد 2، 560.

31 - سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية: سيف بن ذي يزن، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص 10.

32 - عيون الأخبار، مج2، ص 509.

33 - م ن، مج 2، ص 646.

34 - م ن، مج 2 ص 511.

35 - يراجع: ابن كثير، قصص الأنبياء، تحقيق: صديقي جميل العطّار، ط 1، دار الفكر، لبنان، 2003.

37- حول مؤلفات ابن قتيبة يراجع تقديم المحقق محمد الاسكندراني، عيون الأخبار، مج1، ص 14- 26.

38 - عبد الله العشّي، زحام الخطابات، دط، دار الأمل، تيزي وزو،2005، ص159.

39- عيون الأخبار، مج 1، ص 38.

40- م ن، ص 39.

41- م ن،مج1 ، ص 39.

42 - من ، مج 1 ، 85.

43- م ن،مج1 ، ص 38.

44 - م ن ، مج 2، ص 736.

45 - من، مج 1، ص 204.

46 - من ، مج 4، ص 386.

47- م ن، مج 1، ص 39.

48- م ن، ص 40.

دراسة المعنى من منظور دلالي معرفي

أ.عمر بن دحمان
جامعة تيزي وزو

يعد علم الدلالة أو دراسة المعنى من المجالات الأكثر نقاشا في الدرس اللغوي من زمن مبكر وفي مباحث متنوعة. وقد ظهرت عدة نظريات حاولت إعطاء تفسيرها الخاص لظهور المعاني وتداولها، وكيفية دراستها ومقاربتها.

تعد الدلالة المعرفية[1] (cognitive semantics) إحدى هذه النظريات التي انبثقت ضمن ما بات يعرف باللسانيات المعرفية المنبثقة بدورها ضمن الإطار العام للعلوم المعرفية. التي يتخصص المعنى وفق منظورها «باعتباره تمثيلات ذهنية مبنية في صورة تنظيم معرفي هو البنية التصورية. والبنية التصورية ليست جزءا من اللغة في حد ذاتها، وإنما هي جزء من الفكر. إنها المحل الذي يتم فيه فهم الأقوال اللغوية في سياقاتها، بما في ذلك الاعتبارات الذريعية والمعرفة الموسوعية، إنها البنية المعرفية التي ينبني عليها التفكير والتخطيط. فيعتبر هذا المستوى المفترض للبنية التصورية المقابل النظري لما يسميه الحس المشترك "معنى"»[2].

ويطرح لانغاكر[3] في كتابه "النحو المعرفي" السؤال التالي: هل محل المعاني الذهن؟ ويجيب أن المعاني (معاني التعابير اللغوية) من منظور لساني معرفي: محلها أذهان المتكلمين الذين ينتجون ويفهمون التعابير. أي تعيين المعاني مع التصورات[4]، هذه النظرة تخالف ما دأبت عليه وجهات النظر الدلالية التقليدية في اعتبارها اللغة كيانا مجردا، وغير متجسد والتي لا يمكن احتواؤها، فالمعاني اللغوية كشأن قوانين الرياضيات لوحظت كوجود متعال ومستقل عن الذهن والمجهود البشريين. تتدرج في هذا الإطار وجهات نظر النزعة الموضوعية- التي ما تزال مهيمنة في الفلسفة والمنطق والدلالة الصورية، والتي تحدد معنى جملة ما بمجموعة الشروط التي تجعلها صادقة. "شروط الصدق" هذه تخص ما يكون عليه العالم موضوعيا، دون إيلاء اعتبار للكيفية التي بإمكاننا أن نتصوره بها، أو معنى أن نملك بنية تصورية تمثل معارفنا وتجاربنا بطريقة ما.

إن الرؤية الدلالية المعرفية للمعنى بحسب لانغاكر تعتبره مشتقا من التجربة البشرية المتجسدة[5]، وهو ينبثق بصفة دينامية في الخطاب والتفاعل الاجتماعي، بدلا من كونه شيئا ثابتا مفروضا سلفا. والمتحاورون يتفاوضون حول المعنى بفعالية استنادا إلى سياق فيزيائي، لغوي، اجتماعي، وثقافي. إن المعنى لا يعد مظاهر محتواة تجعله ملازما للخطاب الجماعي، ولكنه مظاهر تنتشر في ظروف حدث الخطاب التداولي، وفي العالم المحيط. وبالأخص، إنه ليس داخل ذهن متكلم واحد.

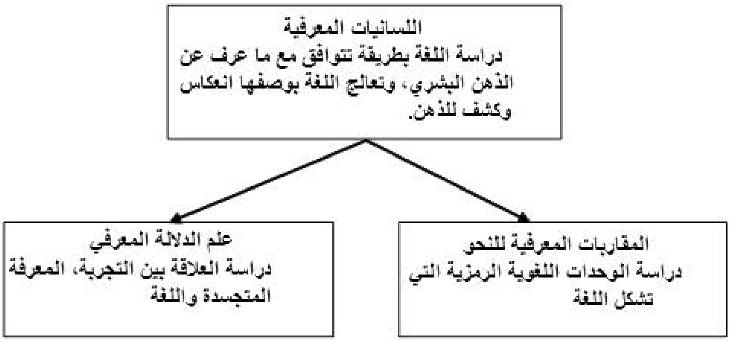
الدلالة المعرفية: أطروحات والتزامات

تاريخيا، بدأ علم الدلالة المعرفي سنوات السبعينيات من القرن الماضي كردة فعل ضد وجهات نظر ذوي النزعة الموضوعية التي يسلّم بها في الفلسفة واللسانيات الحديثة والمقاربات المرتبطة بهما، والتي عملت على إزاحة الطريقة التي ينظم بها البشر معارفهم وتأثير ذلك على النسق اللغوي المتحقق عن البنية التصورية والدلالية. والمقصود بذلك على وجه الخصوص دلالة شروط الصدق، التي تطورت ضمن اللسانيات الصورية. في مقابل هذه النظرة، ترى الدلالة المعرفية المعنى اللغوي كتجلٍ لبنية تصورية: أي طبيعة التمثيل الذهني وطريقة تنظيمه بكل ثرائه وتنوعه، وهذا ما يجعلها مقاربة مميزة للمعنى اللغوي بتحديدها لوجهة نظر مغايرة.

يعرف إيفنس[6] الدلالة المعرفية في مسرده بكونها حقلا يهتم بالبحث في العلاقة بين التجربة، النسق التصوري، والبنية الدلالية التي تشفرها اللغة. يعمل الدارسون في الدلالة المعرفية على وجه الخصوص بالبحث في طريقة تمثيل المعارف (البنية التصورية)، وبناء المعنى (بناء التصور). هذا وقد تم توظيف اللغة كعدسة يمكن من خلالها التحقيق في هذه الظواهر المعرفية. وهكذا ينزع البحث في الدلالة المعرفية إلى الاهتمام بنمذجة الذهن البشري أكثر من اهتمامه بالتحقيق في الدلالة اللغوية. وكشأن المشروع الأكبر للسانيات المعرفية تمثل الدلالة المعرفية (التي تعد أحد فروعها) مقاربة متداخلة بدلا من كونها نظرية واحدة ومنفصلة.

في مقابل هذا تهتم المقاربة المعرفية للنحو[7] بنمذجة النسق اللغوي (أي «النحو» الذهني)، بدلا من طبيعة الذهن بحد ذاته. رغم أن ذلك يتم باستلهام نتائج العمل المنجز في الدلالة المعرفية كمنطلق. يستتبع هذا أن المعنى مركزي للمقاربات المعرفية للنحو التي ترى امتلاك التنظيم اللغوي والبنية اللغوية أساسا تصوريا. يستتبع هذا أن

اللسانيين المعرفيين يرفضون أطروحة استقلالية التركيب (syntax)، على خلاف نظرة التقليد التوليدي في اللسانيات التي أيدت هذه الاستقلالية.



دراسة المعنى والنحو في اللسانيات المعرفية

إن طبيعة الدلالة المعرفية باختصار هي تلك المقاربة التي تهتم بالبنية التصورية والمعنى اللغوي معا. وهي مشروع لا يعد إطارا واحدا وموحدا كشأن المشروع الواسع للسانيات المعرفية، لذلك يشير فيفيان إيفنس وميلاني غرين[8] إلى الاختلاف الواقع بين جماعة من الباحثين الذين نصبوا أنفسهم كعلماء دلالة معرفيين بحسب نوع تركيزهم واهتماماتهم. ومع ذلك، هناك عدد من المبادئ التي تخصص على الإجمال المقاربة الدلالية المعرفية يمكن تمثيلها في أربع افتراضات مركزية يقوم عليها هذا المشروع عموما، هذه الافتراضات هي:

1) البنية التصورية هي بنية متجسدة (أطروحة المعرفة المتجسدة)
2) البنية الدلالية هي بنية تصورية.
3) تمثيل المعنى هو تمثيل موسوعي.
4) بناء المعنى هو بناء التصور (conceptualization).

يمكن اعتبار هذه المبادئ كمحصلة لالتزامين أساسيين هما: "التزام التعميم" و"الالتزام المعرفي" اللذان يمثلان، بالإضافة إلى الافتراضات السابقة التي تتبناها اللسانيات المعرفية عامة، من أهم ما يمنح لهذا المشروع اللساني الجديد تميزا واختلافا، وهما يندرجان ضمن الاتجاه والمقاربة التي يتبناها اللسانيون المعرفيون في ممارستهم، وضمن الأطروحات والمناهج الموظفة في الفرعين الأساسيين للسانيات المعرفية (أي الدلالة المعرفية، والمقاربات المعرفية للنحو).

يرى فيفيان إيفنس اعتمادا على لايكوف أن "اللسانيات المعرفية تتميز عن الاتجاهات الأخرى في اللسانيات، سواء عن ذوي النزعة الصورية أو النزعة الوظيفية، من خلال هذين الوجهين: أولا، إنها تأخذ بصفة جدية الدعامة المعرفية للغة، [وهو] ما يسمى بالالتزام المعرفي (...). فاللسانيون المعرفيون يحاولون وصف ونمذجة اللغة في ضوء براهين متجمعة من علوم الذهن والعلوم المعرفية الأخرى. ثانيا، يلتزم اللسانيون المعرفيون بالتعميم: [أي] التزام وصف المبادئ التي تشكل المعارف اللغوية وطبيعتها بوصفها محصلة لمقدرات معرفية عامة (...) – بدلا من رؤية اللغة، مثلا، كتشكيل لمقياس منفصل كليا ومستبطن في الذهن" (9).

للتوضيح أكثر ننقل تفصيل إيفنس للالتزامين كما يلي:

- **الالتزام المعرفي**: يعد هذا الالتزام السمة المميزة للسانيات المعرفية. وهو يمثل التزاما بتوفير وصف أو تخصيص (characterization) للغة اتفاقا مع ما عرف عن الذهن والدماغ من خلال ما توصلت إليه الفروع العلمية الأخرى. إنه الالتزام الذي تتبناه اللسانيات المعرفية وبالتالي جعلها مقاربة متداخلة التخصصات بطبيعتها.

بعبارة أخرى يمثل الالتزام المعرفي وجهة النظر التي ترى أن مبادئ البنية اللغوية ينبغي أن تعكس ما عرف عن المعرفة البشرية من علوم الدماغ والمعرفة الأخرى، خاصة علم النفس، الذكاء الاصطناعي، علم الأعصاب المعرفي، والفلسفة.

للالتزام المعرفي عدد من النتائج الملموسة: أولا، لا تستطيع النظريات اللسانية أن تتضمن بنيات أو معالجات تنتهك ما تمت معرفته بشأن المعرفة البشرية. وثانيا، النماذج التي توظف خصائص معرفية مؤسسة لشرح الظاهرة اللغوية هي أكثر اقتصادا عن تلك التي تم بناؤها بمقاييس *قبلية* بصفة مبسطة. باختصار، إن الباحث اللساني المعرفي مشحون بتأسيس براهين متجمعة من الواقع المعرفي لتشكيل أي نموذج مقترح.

- **التزام التعميم**: مفاده أن هناك مبادئ مبنينة مشتركة يُحتفظ بها عبر المظاهر المختلفة للغة، وأن هناك وظيفة مهمة للسانيات هي تعيين هذه المبادئ المشتركة. أي أنه يمثل تكريسا لتخصيص مبادئ عامة تنطبق على جميع مظاهر اللغة البشرية، هذا الهدف يعكس التزاما معياريا في علم يسعى إلى تعميمات أرحب ما أمكن. على عكس هذا غالبا ما تميز بعض المقاربات اللسانية الحديثة بين ما اصطلح عليه أحيانا بـ"الملكة اللغوية" إلى مجالات مختلفة مثل الفونولوجيا (الصوت)، الدلالة (معنى كلمة

أو جملة)، التداولية (المعنى في السياق الخطابي)، الصرف (بنية الكلمة)، التراكيب (بنية الجملة).. وما إليه. هذا التمييز أو الفصل كانت نتيجته - حسب ايفنس- وجود أساس ضئيل في الغالب لعملية تعميمية عبر مظاهر اللغة هذه، أو لدراسة العلاقات المتبادلة فيما بينها. رغم أن هذا الفصل يعد جائزا بصفة خاصة لدى المقاربات الصورية التي تنمذج اللغة باتخاذ أدوات آلية مختلفة كبراهين أو إجراءات تشتغل على أوليات نظرية (theoretical primitives) من أجل إنتاج كل الجمل النحوية الممكنة في لغة معطاة. فالنحو التوليدي مثلا، يحاول نمذجة اللغة بتثبيت إجراءات خوارزمية مختلفة تعمل وفق أوليات نظرية من أجل إنتاج جميع الجمل النحوية الممكنة للغة معطاة. لقد حاولت هذه المقاربة ضبط صيغ بواسطة تبني صياغات محدثة في الأصل من قبل الذكاء الاصطناعي، والرياضيات والمنطق، كما هي ممثلة في عمل نوام تشومسكي، فداخل هذه المقاربات (مثل مقاربة النحو التوليدي) تبرهن عادة أن المجالات التي ذكرنا- الصوتية، والدلالية، والصرفية، والتراكيبية، والتداولية- تتعلق بصفة دالة بأنواع مختلفة من المبادئ المبنينة والمشتغلة عن أنواع مختلفة من الأوليات. على سبيل المثال، علم التراكيب يهتم بنوع مخصص من المعارف المفترض أنها مخصصة لترتيب الكلمات في جمل صحيحة الصياغة، بينما النسق الفرعي الصوتي هو مخصص لترتيب الأصوات ضمن أشكال تسمح بها قواعد لغة معطاة، ولغة الجنس البشري بشكل عام. وجهة النظر المقياسية هذه للذهن تعزز الفكرة القائلة بأن اللسانيات الحديثة لها ما يبررها في فصلها دراسة اللغة إلى تخصصات مختلفة، ليس فقط عن خلفيات تطبيقية ولكن بسبب أن مكونات اللغة هي متجلية بصفة كلية، وغير قابلة للقياس بنفس المقاييس، بالنظر إلى طريقة تنظيمها.

وحسب إيفنس، تعترف اللسانيات المعرفية، لدواعي الممارسة التطبيقية، بأنه من المفيد غالبا وجود إمكانية لمعالجة مجالات مثل التراكيب، والدلالة، والأصوات، بكونها متمايزة نظريا. لكن اللسانيين المعرفيين لا ينطلقون بالالتزام القائل بأن "الأنسقة الفرعية" للغة تنتظم بطرق منفصلة بصفة دالة. التزام التعميم يمثل إذن التزاما بالتحري بصفة صريحة في كيفية انبثاق المظاهر المتنوعة للمعارف اللغوية من مجموعة مشتركة للإمكانات أو المقدرات المعرفية وعلى ماذا تنسحب، بدلا من افتراض أنها تنتج في قالب مكبسل (encapsulated module) لذهن يتشكل من أنماط معارف

مختلفة، أو من أنسقة فرعية. وبرغم ذلك، فإنه بإعطاء "التزام التعميم" فإن اللسانيات المعرفية تعارض أن تكون "قوالب" اللغة أو " أنسقتها الفرعية" منتظمة بطرق منفصلة بصفة دالة، أو حتى أنها موجودة فعلا.

هذا عن الالتزامين أو التعهدين اللذين تتبناهما اللسانيات المعرفية، ويأخذ بهما الدلاليون المعرفيون، وهما كما سبقت الإشارة إليه جاءا كردة فعل عن ممارسات المقاربات الصورية للغة، والتي تفتقد بحسب منظورها للبعدين المعرفي والتعميمي كما يتصوره وينادي به ذوو النزعة المعرفية، لذلك لم يكتف هؤلاء بهذين الالتزامين وإنما أضافوا إليهما أطروحات أو مسلمات أخرى (عددها خمسة) تمثل افتراضات توجه البحث اللساني المعرفي وتضع له وجهة نظر متميزة. هذه المبادئ المشار إليها آنفا هي التي توجه مشروع البحث الدلالي المعرفي وترسم له مساره الخاص به والذي يميزه عن غيره من المقاربات والنظريات المهتمة بدراسة المعنى وبنائه وأوضاعه.

وفيما يلي تفصيل مختصر لهذه المبادئ الموجِّهة كما أوردها فيفيان إيفنس وميلاني غرين(10):

▪ **البنية التصورية بنية متجسدة:**

يتمثل الانشغال الجوهري لأصحاب الدلالة المعرفية في طبيعة العلاقة بين البنية التصورية والعالم الخارجي للتجربة الحسية. بعبارة أخرى، يسعى أصحاب الدلالة المعرفية إلى اكتشاف طبيعة التفاعل البشري مع العالم الخارجي والوعي به، وبناء نظرية للبنية التصورية تنسجم مع الطرق التي نجرب أو نختبر بها العالم. إحدى الأفكار التي انبثقت من محاولة شرح طبيعة التنظيم التصوري على أساس التفاعل مع العالم الفيزيائي هي أطروحة المعرفة المتجسدة. تتمسك هذه الأطروحة بأن طبيعة التنظيم التصوري تنشأ من التجربة الجسدية، وبالتالي أحد الأجزاء التي تجعل للبنية التصورية مدلولا هو التجربة الجسدية وما ترتبط به. المثال الذي يقترحه المؤلفان هو تخيل رجل في غرفة مغلقة، هذه الغرفة تملك خصائص بنيوية مقترنة بمعالم محددة: لها جهات تحصرها، لها داخل، لها حدود، وخارج. نتيجة لهذه الخصائص، يكون للمعلم المحدود خاصية وظيفية إضافية للاحتواء: أي أن الرجل عاجز عن مغادرة الغرفة مادامت مغلقة. برغم أن هذا الأمر يبدو واضحا إلى حد ما، إلا أن ملاحظة أن هذا المثال المعبر عن "**الاحتواء**" ينتج جزئيا بسبب خصائص المعلم المحدود، وينتج جزئيا أيضا

بسبب خصائص الجسد البشري. فالبشر لا يمكنهم اختراق شق الحائط مثل الغاز، أو أن يزحفوا من خلال الفرجة أسفل الأبواب كالنمل مثلا. بعبارة أخرى، إن الاحتواء هو نتيجة ذات دلالة لنمط خاص من علاقة فيزيائية جربناها بالتفاعل مع العالم الخارجي. هذا التصور المقترن بالاحتواء هو مثال أو شاهد عما يسميه اللسانيون المعرفيون: خطاطة الصورة. في النموذج المعرفي، يمثل التصور الخطاطي إحدى الطرق أين تعطي التجرية الجسدية نهوضا لتصورات دالة. فبما أن تصور الاحتواء يتأسس على التجربة المتجسدة مباشرة بالتفاعل مع المعلم المحدود، فإنه بإمكان البنية التصورية الخطاطية أيضا أن تعطي نهوضا لأنواع من المعاني بتجريد أكثر[11].

▪ البنية الدلالية هي بنية تصورية

يؤكد هذا المبدأ أن اللغة تحيل على تصورات في ذهن المتكلم بدلا من الإحالة إلى الأشياء الموجودة في العالم الخارجي. بعبارة أخرى، البنية الدلالية (المعاني المقترنة وضعيا بكلمات ووحدات لغوية أخرى) يمكن أن تتكافأ مع التصورات. هذه المعاني الوضعية المقترنة بالكلمات هي تصورات لغوية أو تصورات معجمية (مفرداتية): أي الصورة الوضعية التي تتطلبها البنية التصورية من أجل أن تكون مشفرة في اللغة. ومع ذلك، فإن الزعم بأن البنية الدلالية يمكنها أن تتساوى مع البنية التصورية لا يعني أنهما متطابقتين. عوضا عن ذلك، يدعي اللسانيون المعرفيون أن المعاني المقترنة بالكلمات مثلا، تشكل فقط مجموعة فرعية من التصورات الممكنة. بمعنى أن الكثير من الأفكار، والتصورات، والأحاسيس التي نملك هي أكثر مما يمكننا تشفيره وضعيا في اللغة. مثال ذلك التصور الذي نملكه لموضع على وجوهنا تحت أنوفنا وأعلى فمنا أين تنمو الشوارب. إذ يجب أن يكون لدينا تصور لهذا الجزء من الوجه من أجل فهم أن الشعر النامي هناك يقال له شوارب. ومع ذلك ليس هناك كلمة في اللغة[12] تشفر وضعيا هذا التصور. يتبع هذا أن مجموعة من التصورات المعجمية ليست إلا مجموعة فرعية من مجموعة كاملة من التصورات الموجودة في ذهن المتكلم. هذا المبدأ حسب المؤلفين ذو أهمية كبيرة حتى نتمكن من ممارسة التفكير.

المثال اللغوي الذي يقترحه المؤلفان لتبيان ارتباط البنية الدلالية بالبنية التصورية يتمثل في بنية الجملة المبنية للمعلوم، والجملة المبنية للمجهول اللتين تعكسان الطريقة التي نتعامل بها مع الأشياء بالتقديم والتأخير في تجاربنا:

- كتب ويليام شكسبير [مسرحية] روميو وجولييت. (مبني للمعلوم)
- كُتبت [مسرحية] روميو وجولييت من قبل ويليام شكسبير. (مبني للمجهول)

ادعى اللسانيون المعرفيون أنه بسبب اقتران التركيب المبني للمعلوم والمبني المجهول وضعيا باختلاف وظيفي، أي وجهة النظر التي نتبناها ارتباطا بموضوع الجملة، أن بنيتي المبني للمعلوم والمبني المجهول ذوا دلالة بحد ذاتهما: أي أننا نركز في الجمل المبنية للمعلوم على المشارك المعلوم في الحدث بموضعة هذه الوحدة في مقدمة التركيب[13]. بينما نركز في الجمل المبنية للمجهول، على المشارك الذي يخضع للفعل. وعليه فالمعاني الوضعية المقترنة بهذه البناءات النحوية هي خطاطية باعتراف الجميع، ولكنها برغم ذلك هي ذات دلالة[14].

- **موسوعية تمثيل المعنى:**

المبدأ الثالث المركزي للدلالة المعرفية يتمسك بالقول أن البنية الدلالية موسوعية بطبيعتها. هذا يعني أن الكلمات لا تمثل رزما مكدسة صرفة للمعنى (وجهة نظر القاموس)، ولكنها تشتغل "كنقاط وصول" إلى مخازن فسيحة من المعارف المرتبطة بتصور خاص أو مجال تصوري.

وفق هذه النظرة يثبت علماء الدلالة المعرفيون أن المعنى الوضعي المقترن بكلمة مفردة يعد "حاثا" فقط لعملية بناء المعنى: أي "اختيار" الترجمة المناسبة تبعا لسياق الملفوظ. كلمة "آمن" مثلا، لها طبقة من المعاني، والمعنى الذي نختاره ينبثق كنتيجة للسياق أين تبرز الكلمة. لتوضيح هذه النقطة، ننظر في الأمثلة الآتية في سياق لعب طفل على الشاطئ.

أ. الولد آمن

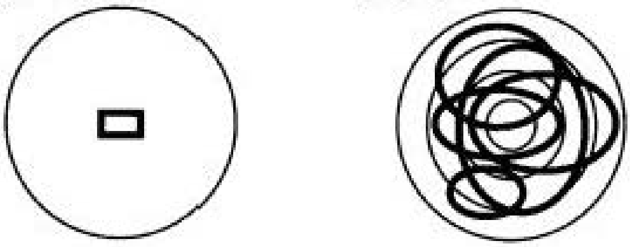
ب. الشاطئ آمن

ج. المجرفة آمنة

في هذا السياق، تأويل الجملة (أ) هو أن الولد لن يصيبه أي أذى. ومع ذلك، لا تعني الجملة (ب) أن الشاطئ لن يكون مؤذيا. بدلا من ذلك، تعني أن الشاطئ المحيط بالولد يكون خطره الذي يلحق بالولد في حده الأدنى. وبالمثل، لا تعني (ج) أن المجرفة لن تكون مؤذية، ولكن المعنى أنها لن تسبب أذى لهذا الولد (قد تكون نفس المجرفة مؤذية في سياق آخر). هذه الأمثلة توضح أن ليس هناك خاصية ثابتة واحدة بأن الأمان تحدده

الكلمات: ولد ، الشاطئ، المجرفة. من أجل فهم ما يعنيه المتكلم، نسحب من معارفنا الموسوعية المرتبطة بالأطفال، الشواطئ والمجرفات، ومعارفنا المرتبطة مع ما تعنيه أن تكون آمنا. نحن إذن "نترجم" المعنى "باختيار" المعنى الذي يناسب سياق التلفظ.

يمثل الشكل التالي خطاطة تمثيلية للتمييز بين الدلالتين القاموسية و الموسوعية كما أوردها لانغاكر (15):



•بناء المعنى هو بناء التصور:

في هذا الجزء يكشف المؤلفان عملية بناء المعنى بأكثر تفصيل. من خلال المبدأ الرابع القائل بأن اللغة ذاتها لا تشفر المعنى. بل إن الكلمات (والوحدات اللغوية الأخرى) هي "حاثات" (prompts) فقط لبناء المعنى. وفقا لهذه الرؤية ، يبنى المعنى في المستوى التصوري: بناء المعنى يعادل بناء التصور ، أي تلك العملية الديناميةالتي تشتغل فيها الوحدات اللغوية كحاثات لمجموعة من العمليات التصورية وتجنيد المعارف الخلفية. ينتج عن هذه الرؤية أن المعنى هو عبارة عن سيرورة بدلا من كونه "شيئا" منفصلا يمكنه أن "يرزم" بواسطة اللغة. بناء المعنى يسحب من المعارف الموسوعية ، كما رأينا سابقا ، وينطوي على استراتيجيات استنتاج تتعلق بمظاهر مختلفة للبنية التصورية ، تنظيمها ورزمها. وقد ارتبطت نمذجة النوعية الدينامية لبناء المعنى بأكثر توسع بجيل فوكونيي الذي شدد على دور الترابطات: الصلات المحلية بين فضاءات ذهنية متمايزة ، أو "رزم" تصورية من المعلومات ، التي تبنى خلال سيرورة "مباشرة" (online) لبناء المعنى... بمعنى أن هذه الأعمال التصورية تنجز على أساس ثانية بثانية في البناء النامي للمعنى في الخطاب ، دون إدراك واع.

نشير في الأخير إلى ملاحظة إيفنس[16] بخصوص التفاصيل الدقيقة المرتبطة بالدلالة الموسوعية وعلاقتها بالبنية التصورية التي يمكن أن تختلف، بل يحدث أن تختلف فعلا، عبر نظريات لسانية معرفية مخصوصة، يمثل الباحث لذلك بمقارنة نظرته ونظرة لانغاكر للعلاقة بين البنيتين الدلالية والتصورية، فبينما يسوي لانغاكر بينهما يتمسك ايفنس بالقول أن البنية الدلالية والبنية التصورية تتألفان من صورتين تمثيليتين متمايزتين، بوجود بنية دلالية تسهل الوصول إلى (بعض مظاهر) البنية التصورية.

هذه باختصار أهم المبادئ والأطروحات الموجهة للمنظور الدلالي المعرفي، نعتقد أنها تفي بتوضيح مبسط لهذا المنظور وتمييزه بالقدر الذي يجعل من النظرية الدلالية المعرفية مقاربة متميزة للمعنى، ودفع الباحثين وتنبيههم إلى مزيد من البحث والدرس في هذا الحقل المعرفي المستجد.

الهوامش:

1 - أو "علم الدلالة المعرفي" أو "الدلاليات المعرفية" كمقابلين للأصل الإنكليزي نفسه (cognitive semantics).

2 - محمد غاليم: **بعض مهام اللسانيات في السياق المعرفي.** مقال منشور على الإنترنت:

- http://www.aljabriabed.net/n96_05ganem.htm

ويقترن من منظور اللسانيات المعرفية بالرمز اللغوي ويربط بتمثيل ذهني مفرد يصطلح عليه باسم التصور a concept. والتصورات تشتق من المدركات الحسية percepts . فأثناء التعامل مع حبة فاكهة (تفاحة مثلا)، يحدث أن تدرك الأجزاء المختلفة من الدماغ هيئتها، ولونها، وتركيبها، ومذاقها، ورائحتها وغير ذلك. هذه المجموعة المتعددة من المعلومات المدركة حسيا تشتق من العالم "الخارجي" وتدمج في صورة ذهنية واحدة a single mental image (وهو التمثيل المتيسر للوعي)، والتي تسمح بقيام تصور مفرد خاص بحبة الفاكهة. عندما نستخدم اللغة ونتلفظ بالصورة تفاحة، هذا الرمز يتوافق مع المعنى التواضعي، وعليه فإنه "يربط" بالتصور بدلا من الموضوع المادي الموجود في العالم الخارجي بصفة مباشرة.

3- cf. Ronald W. Langacker , **Cognitive Grammar,** P 27

4 - نذكر هنا بأن لانغاكر يركز على الطبيعة الدينامية للمعنى لذلك نجده يفرق بين التصورات والبناء التصوري، وفي نظره تتعين المعاني أثناء بناء التصورات. انظر:

5 - يرى كوفيتش أن "تجسد" المعنى قد يكون الفكرة المركزية للرؤية اللسانية المعرفية للاستعارة، وهو كذلك بالنسبة للرؤية اللسانية المعرفية للمعنى. انظر: zoltán kövecses :**Metaphor**, p 18

6 - Vyvyan Evans: **A Glossary of Cognitive Linguistics**. Ibid. pp 26-27

7 - من ممثلي المقاربة المعرفية للنحو نجد رونالد لانغاكر الذي شدد على دراسة المبادئ المعرفية التي تستنهض التنظيم اللغوي. لقد حاول لانغاكر في نظريته للنحو المعرفي أن يرسم المبادئ التي تبنين النحو، وربطها بالمظاهر العامة للمعرفة. السبيل الثاني للبحث، اتبعه باحثون آخرون منهم فيلمور وكاي، لايكوف، غولدبارغ، وكروفت، طمح هؤلاء إلى توفير تفاصيل أكثر وصفية ومنهجية لوصف الوحدات اللغوية التي تشمل لغة خاصة، وحاولوا توفير جرد للوحدات اللغوية، من المورفيمات إلى الكلمات، والعبارات المسكوكة، والقوالب الجُملية، والتمسوا وصفا لبنياتها، إمكانياتها التأليفية، والعلاقات فيما بينها. وقد طور هؤلاء الباحثون مجموعة من النظريات التي عرفت إجمالا بوصفها أنحاء التركيب/البناء construction grammars . وقد أخذت هذه المقاربة العامة اسمها من رؤية في اللسانيات المعرفية ترى أن الوحدة الأساسية للغة هي الاقتران صورة- معنى المعروفة كبناء.

8- Vyvyan Evans and Melanie Green, **Cognitive linguistics** ,an introduction, p153

9- Vyvyan Evans: **Language and Cognition**: The View from Cognitive Linguistics. p3

كما يمكن الاطلاع أيضا على الالتزامات الأساسية للسانيات المعرفية في المقال التالي:

- Vyvyan Evans, Benjamin K. Bergen and Jörg Zinken: **The cognitive linguistics enterprise**: an overview, from http://www.vyvevans.net/CL/overview.pdf , p3

10- Vyvyan Evans and Melanie Green, **Cognitive linguistics** ,an introduction, pp157-162

11- من الاستخدامات المتعددة لتصور "الخروج" عن الوعاء أو الحاوية نذكر الأمثلة التالية: إنه **خارج** السيطرة، أنت تتحدث **خارج** الموضوع، **خرج** عن النظام، **خرج** عن صمته وعزلته...

12 - يرتبط المثال الذي أخذه المؤلفان عن لانغاكر باللغة الانكليزية، ولعل الأمر نفسه ينطبق على اللغة العربية في عدم وجود مقابل لغوي لهذا التصور. رغم أن الأمر يستدعي بحثا مستقصيا- على الأقل في معاجم اللغة الفصيحة- لتأكيد ذلك أو تفنيده، لكن ما يهمنا هنا هو فكرة عدم مطابقة التصورات لما يشفرها في اللغة بالتواضع.

13 - يرتبط هذا بالاستعارة التصورية "القرب قوة في التأثير" وهي استعارة تبنين نسقنا التصوري وتنطبق بصورة مباشرة على تشكلينا للغة تقديما وتأخيرا، مجاورة ومباعدة.. راجع: جورج لايكوف ومارك جونسون: **الاستعارات التي نحيا بها**، ص 137- 139 .

14- ينبه المؤلفان هنا ارتباطا بالمبدأ القائل بأن البنية الدلالية تمثل جزءا فرعيا من البنية التصورية على أمرين هامين: أولا، من المهم أن نحدد أن علماء الدلالة المعرفيين لا يزعمون أن اللغة تتعلق

بتصورات داخلية في ذهن المتكلم وليس أي شيء أقل من ذلك. سيقود هذا إلى صورة مفرطة لنزعة ذاتية، حيث تعد التصورات منفصلة عن العالم الذي ترتبط به. الصحيح أنه لدينا تصورات في المقام الأول بسبب إما لكونها طرقا عادية لفهم العالم الخارجي، وبسبب كونها طرقا مفروضة علينا لفهم العالم، من خلال أسلوب بنائنا المعرفي وهيئتنا الفيزيولوجية. تأخذ الدلالة المعرفية بالتالي مسارا بين الإفراط المتعارض للنزعة الذاتية والنزعة الموضوعية (دلالة شروط الصدق التقليدية) بالادعاء أن التصورات تتعلق بالتجربة المعاشة. المثال الذي يقترحه المؤلفان هنا يرتبط بالتصور "أعزب" الذي نوقش كثيرا في الأدبيات المعرفية. هذا التصور، المحدد تقليديا ك "ذكر بالغ غير متزوج"، ليس منعزلا عن التجربة المألوفة لأننا لا نستطيع في الحقيقة تطبيقه على جميع الذكور الراشدين غير المتزوجين. إننا نفهم أن بعض الذكور الراشدين هم غير مؤهلين للزواج لسبب ما إما نتيجة لوظيفة أو لكفاءة جنسية أو ارتباطا بفئة اجتماعية معينة (البابوات، والمثليين). أما التنبيه الثاني فيرتبط بكون التحديدات التامة المفترضة لمعنى كلمة مثل "الذكر الراشد غير المتزوج" للأعزب تخفق في انتزاع طبقة وتنوع المعنى المقترن مع أي تصور معجمي معطى على نحو تام. لهذا السبب رفض أصحاب الدلالة المعرفية الرؤية القاموسية أو التحديدية لمعنى الكلمة واستعاضوا عنها برؤية موسوعية.

15 -cf. Ronald W. Langacker , **Cognitive Grammar,** P 39.

(16) Vyvyan Evans**, Language and Cognition**: The View from Cognitive Linguistics, p 5.

"الاشتغال الأنطولغويّ مواقف النّفريّ"

الباحثة: بن عكوش سامية
جامعة - بجاية

1- مقدمـــة:

خرج النّفريّ على القارئ بتجربة صوفية تتجاوز الحديث المتداول لدى الصوفية قبله عن المقامات والأحوال، إلى نقل تجربة الاتّصال المباشر بالحقّ، ف «هي مقام فناء ذات الطالب في ذات المطلوب وسميت وقفة للوقوف فيها عن الطلب ...»(1).

يتحقق الفناء في تجربة الوقفة بإبطال كل الأفعال الإرادية الصادرة عن الذات والبقاء بالحقّ وحده، أي جعل الذات حِبسًا على الله، وهو ما يتناسب دلاليا مع المعنيين اللّغوي والاصطلاحيّ لكلمة الوقفة، إذ أنّ «منشأ هذه الكلمة في اللّغة لتحديد طارئ يطرأ على الحركة، وفي لغة أهل الفقه "الوقف" هي إيقاف هذا الملك أو البناء...الخ على شخص أو مشروع ما، فلا يمكن التصرّف إلاّ بخصوص شروط الوقفية»(2).

ولكن الاختلاف وارد بين الوقفين الفقهيّ والنفريّ. فالأوّل مادي، والثاني روحيّ يسعى إلى تحرير الإنسان من عراقيل الحياة الأرضية، ليحلّق به في فسحة الحرية والديمومة، ذلك ما نتبيّنه من خلال الموقف الثامن الذي أورد فيه النفري تعريفا للوقفة ووصفا لخصائصها.

ومن سمات الوقفة أنّها نور خالص ونار تحرق ما سواها، وفي هذا يقول: «وقال لي: الوقفة نورية تعرّف القيم وتطمس الخواطر/ وقال لي الوقفة وراء اللّيل والنهار ووراء ما فيهما من الأقدار/ وقال لي الوقفة نار السوى فإن أحرقته بها وإلا أحرقتك به»(3).

إنّ النور ناجم عن تجربة تجاوز أسر الأضداد مثل:"اللّيل/ النهار"، اللّذين يقيّدان حركة الإنسان في العالم الماديّ. ويتراءى الواقف متجاوزا الكون الماديّ حرا من كلّ قيد، وفي هذا يقول: «وقال لي عبر الواقف صفة الكون فما يحكم عليه/ وقال لي لا

يقف الواقف على شيء ولا يقرّ العارف على فقد شيء/ وقال لي لا يقرّ الواقف على كون ولا يقرّ عنده كون» (4).

يدل الفعل "عبر" على اجتياز الواقف قيود المادة إلى ما ورائها، ويتوكّد هذا المعنى أكثر مع الفعل المضارع المنفي"لا يقرّ"، الذي يدل على انعدام الصلة بين الواقف والكون.

وهذا الخروج من أسر الكون وماديته يجد جذوره حسب الدكتور "سامي اليوسف" في الشعور بالغربة للرّوح النّفيس في كون خسيس أي الصراع بين المادة والرّوح (5).

فتكون الوقفة الإمكان الوحيد لتحرير الروح من قفص المادة، بل للانعتاق من أسر الأضداد التي تحكم نظرة الإنسان للأشياء، وفي هذا يقول: «وقال لي من لم يقف بي أوقفه كل شيء دوني /وقال لي الواقف يرى الأواخر فلا تحكم عليه الأوائل/ وقال لي الوقفة تعتق من رقّ الدنيا والآخرة» (6).

إن غاية الوقفة الاستعانة بالله، مصدر الوجود الحقيقيّ لكل الأشياء، لتحصيل المعرفة عنه وعن كل الموجودات. ولن يتحقّق ذلك إلاّ بالرؤية المقولة الثانية الأساسية في منهج الوقفة. وتنبجس بعد تحقق الوقفة، وتعتبر أرقى أبواب الاتّصال بالحقيقة الإلهية، وفي هذا يقول: «وقال لي الوقفة باب الرؤية فمن كان بها رآني ومن رآني وقف/ ومن لم يرني لم يقف» (7).

إنّ الارتباط وارد بين الوقفة والرؤية، إذ أنّ الثانية علّة الأولى ومعلولها. كما أنّها تبدو قدرة ذاتية وكمالية لرؤية الحقيقة الإلهية من وراء كل شيء، مثلما يؤكدّه قوله: «إذا كان إليّ المنتهي سقط المعترض/ لا يكون إليّ المنتهى حتى تراني من وراء كل شيء» (8).

إنّ الحضور مع الحقّ عبر الرؤية يعني غياب الأشياء التي تقسم الإنسان في الدّنيا إلى ذات وموضوع تتوسطهما الأشياء في تحصيل المعرفة، ويشير إلى هذا في قوله: «أوقفني وقال لي الدّنيا سجن المؤمن، الغيبة سجن المؤمن، / وقال لي الغيبة دنيا وآخرة، والرؤية لا دنيا ولا آخرة» (9).

فالأضداد تجعل الإنسان مقيدا بمنظومة عقلية متعالية مخزنة في ذاكرة أفراد نفس المجموعة اللّغوية، تحيّنها في كل اتصال مع أيّ موضوع. أمّا الرؤية، فتخرج من حكم الأضداد (لا دنيا /لا آخرة)، إلى ما يسمى باستواء الأضداد، إذ يكشف ذلك في أكثر من موقف، فمثلا ورد في موقف "**استوى الكشف والحجاب**": «إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب»(10)، فالاستواء وارد بين الكشف وضده الحجاب. ومردّ ذلك أنّ في الرّؤية تذوب الفوارق بين الأشياء وتتحطم كل المتضادات، فيصبح كلّ حديث عن الشيء حديثا عن ضدّه الآخر(11).

يراهن النفريّ - إذن- على تجربتي الوقفة والرّؤية للاتّصال بالله والكينونه معه واحدا دون دخل لما سواه، وتفضي الكينونة الواحدة إلى القضاء على الانقسام والانشطار الذي يسود في ظلّ عبودية الأشياء والمادة. ولابدّ من حد آخر نقارب فيه وضع الكينونة، ألا وهو اللّغة باعتبارها الوسيط الذي يسمح بنقل تجربة الموجود في الوجود، والوسط الذي تنكشف فيه علاقة الذات بالعالم في نفس الوقت(12).

ولكن تجربة الوقفة تسعى إلى صرم أيّ شكل من أشكال الوساطة بين الذات الواقفة والمحبوب، فكيف سيتعامل النّفريّ مع هذا الوسط الوسيط؟، وخاصة وأن اللّغة تمثل الواقعة الأساسية التي تسمح للكائن الإنسانيّ باكتشاف حيثيات الوجود وطبيعته، فهي المسكن والإسكان(13). وهو ما نسعى إلى كشفه في التحليل الموالي.

2- الوجود في اللّغة: "حضور وعدم":

تقدّم نصوص المواقف لغة واصفة تكشف عن علاقة اللّغة بالتجربة، وفي نفس الوقت تشغّل هذه التصوّرات من خلال نصوص سردية، فتكون المواقف من هذا المنظار لغة واصفة وموصوفة، فتقترب من الكتابة المعاصرة التي تنظر من داخل التجربة الإبداعية. سنستعين في مقاربتنا التحليلية على آراء النفريّ النقدية جنبا الى جنب مع الآراء الغربية توخيا للاقتراب من روح النص النّفريّ.

أ- **مفهــوم الحرف وبعده الأنطولوجيّ :**

يتأمل النّفريّ اللّغة انطلاقا من أصغر مكوّن لها الحرف الذي يعتبره من الحجب الخمسة التي تعزل الواقف عن الحقّ. وقد طابق بينه وبين السّوى في قوله: «السّوى كلّه حرف والحرف كلّه سوى»(14)، وهو ما يسمح بتعميم مفهوم الحرف على كلّ أشكال السّوى، فيغدو العلم والعيان والاسم والجهل حروفا تحجب عن الحقّ. الأمر الذي يقودنا إلى استنتاج كون النّفريّ خصّب مفهوم الحرف، إذ أخرجه من معناه اللّغوي الضيّق ليعمّمه على كلّ ما له صورة. وينسحب ذلك حتى على العناصر النّحوية، سواء أكانت بسيطة أم مركبة، بدءًا بالاسم الذي يعتبره شجرة الحروف في قوله: «وقال لي لكل شيء شجر، وشجر الحروف الأسماء...»(15)، وانتهاء بالعبارة التي تتآلف فيها الحروف والأسماء دون فائدة في قوله: «العبارة حرف ولا حكم لحرف»(16).

ويسمح هذا التعميم للعنصر النحويّ البسيط على العناصر الأخرى بإعادة الاعتبار للحرف العربيّ، وكذا جعل العناصر النّحوية مستوية من حيث القيمة والوظيفة. فالحرف والاسم والعبارة يستوون كونهم لا يحصّلون المعنى في تجربة الوقفة، ما دام «الحرف حجاب وكلية الحرف حجاب وفرعية الحرف حجاب/ وقال لي: لا يعرفني الحرف، ولا ما في الحرف، ولا ما عني الحرف ولا ما يدلّ عليه الحرف. المعني الذي يخبر به الحرف حرف والطريق الذي يهدي إليه حرف»(17)

نلاحظ أنّ النّفي بـ "لا" يتخلّل كلّ عبارات المقطع ليرفع إمكانية تحصيل المعرفة عبر الدّليل اللّغوي؛ أي الدّال والمدلول (ما في الحرف، ما عن الحرف)، وكذا عن المرجع الذي يحيل إليه (وما يدلّ عليه الحرف)، فنفى بذلك الدّلالة اللّغوية الاصطلاحية كلّية. وقد لعبت حروف الجرّ "**في**" ، "**عن**"، "**الباء**"، "**إلى**" دورا رائدا في استجلاء عجز اللّغة عن تحصيل المعنى. فرغم أنّ الثنائيين (**في/عن**)، (**الباء/إلى**) تفيد التقابل في المعنى من حيث الوظيفة النحوية(18)، إلا أنّ وصلهما بحرف العطف "الواو" يخفض عنهما التقابل ويضعهما في حالة استواء الأضدّاد، وبالتالي انتفاء الاختلاف

الوظيفيّ السّابق، لتجتمع في حدث نفي المعنى والوظيفة؛ أي في الدّلالة الخاصة بالحرف كعنصر نحويّ لا محلّ له من الإعراب.

تمتاز مقاطع الوقفة الواصفة بأنّها تنّظر وتمارس التنظير ذاته في نفس المقطع. فيفك الشرخ بين ما هو نظريّ وتطبيقيّ، كما عاينا ذلك في المقطع السابق، فهو يصف عجز الحرف عن تحصيل المعنى، ويمارس هذا العجز في نفس الوقت، من خلال سلب الوظيفة النّحوية الاختلافية بين الحروف وإدخال الكلّ في اللامعنى.

لنتأمل ذلك من خلال مقطع وصفيّ يتحدّث فيه عن عجز العبارة عن تبليغ المعنى بقوله: «وقال لي إذا كلّمتك بعبارة لم تأت منك الحكومة لأنّ العبارة ترددك منك إليك بما عبرت وكما عبرت/ وقال لي أوائل الحكومات أن تعرف بلاعبارة / وقال لي إذا تعرفت إليك بلا عبارة لم ترجع إليك وإذا لم ترجع إليك جاءتك الحكومات/ وقال لي العبارة حرف ولا حكم لحرف»(19).

يصوّر المقطع المفارقة بين شكل الوقفة ومحتواها؛ أي بين التعرّف بالعبارة ونظيره بلاعبارة على الترتيب. وقد صوّر عجز التعرّف الأوّل عن تحصيل المعنى باللّعب على المعنيين النّحويين لحرفي الجرّ "**من**" و"**إلى**" في قوله: «لأنّ العبارة ترددك منك إليك بما عبرت وعما عبرت»؛ إذ جعل العبارة تصدّر من الواقف ابتداء (منك)، لتعود إليه انتهاء (إليك)، فيكون أشبه برجع الصدى في الخلاء، أين يرتدّ الصوت الصادر من المتكلّم إلى ذاته. فالوضع دائريّ مغلق، يدور فيه الكلام حول نفسه دون انتهاء، مما يجعل وظيفة الابتداء لـ"من" تستوي مع وظيفة الانتهاء لـ "إلى". أمّا في التعرّف الثاني – أي بلاعبارة- نفى أوّلا مبدأ الوساطة اللّغوية بين المرسل (الحقّ) والمرسل إليه (الواقف) في قوله: "أوائل الحكومات أن تعرف بلا عبارة"، ثمّ ارتقى إلى نفي الوضع الدائريّ السّابق حول ذات المتكلم، لنخرج من المقطع بنفي كليّ لأيّ معنى لغويّ وهو ما كثّفه في قوله «العبارة حرف ولا حكم لحرف»، وهو خلاصة سيرورة المعنى من شذرة إلى أخرى وحكم نقدي في نفس الوقت، يستوي فيه الحرف والعبارة في وظيفة اللامعنى.

تسقط المطابقة بين العبارة والحرف مبدءا لغويا هاما متّصلا بالعبارة، يتعلّق بالحدث اللّغويّ الذي يتكوّن من حروف وكلمات وعبارات، يحدث بعضها إثر بعض،

ويسمح بنقل المعاني والعلوم إلى القلوب عن طريق السّماع[1]، فهذا الحدث غير معتد به في تجربة الوقفة.

وإذا كان السّكن داخل الحدث اللّغويّ حسب النّظريات اللّسانية يسمح بإخراج المعنى من الداخل، عبر النّفس الممتدّ من القلب إلى الخارج، في شكل أصوات تظهر الحروف فالكلمات[20]، فإنّ هذا السّكون إلى الصوت المتخارج في الحروف والعبارات لا يحضر المعنى، بل الموت، كما يشير إلى هذا بقوله: «وقال لي إن سكنت إلى العبارة نمت وإن نمت مت فلا بحياة ظفرت ولا على عبارة حصلت»[21].

توحي الأفعال "**سكنت**"، "**نمت**" و"**مت**" بالثبات الذي يلزم السّاكن داخل العبارة اللّغوية، فبالرغم من حركة الحروف والكلمات داخلها، إلاّ أنّها حركة وسكون في نفس الوقت مادامت لا تحصّل المعنى ولا تخرجه إلى الوجود عبر الصوت. فيرصد المعنى –إذن- في اتّجاه معاكس لحركة الحدث اللّغوي بهذا الشكل:

النفس الصوت←الحروف ←الكلمات ←العبارات ←المعنى←التعرّف بعبارة←التعرف بلاعبارة

→ → → → →

نستنتج أن الحدث اللّغوي لا يسمح بحدوث المعنى، وكذلك الصوت لا يخرج الحروف والكلمات من العدم إلى الوجود، بل الاثنان يحضران العدم أو الموت، وعليه يتحقق المعنى في حركة معاكسة لاتّجاه الحدث. وبالتالي تحصيله لا يكون ممكّنا إلا عبر السّكون داخل النّفس الحامل للمعنى من القلب إلى الخارج؛ أي بالعودة إلى الداخل الأصيل.

ينبنى التصوّر السابق على أبعاد أنطولوجية تقيم علاقة وجودية بين الحقّ والحروف تماثل علاقة الإنسان بالحقّ، ذلك ما نستشفه من قوله: «وقال لي لا تسمع في من الحرف ولا تأخذ خيري عن الحرف/ وقال لي يعجّر أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عنّي/ وقال لي أنا جاعل الحرف والمخبر عنه»[22]

يظهر الصوت الصادر عن الحرف عاجزا عن التعريف بالحقّ، بل هو عاجز عن التعريف بنفسه، ومردّ ذلك أنّ الحقّ منشئ الحروف وموجدها، فهو –إذن- يتملّك

معناها دون سواه. ويتوافق معنى المقطع مع التصوّر الأنطولوجيّ السّائر عند المتصوفة والقائل بأنّ كل المخلوقات بما في ذلك الحروف والكلّمات ظهرت إلى الوجود بالفعل الإلهيّ الذي أخرجها من حالة بطونها داخل النّفس إلى حالة ظهورها إلى الوجود[23].

وتتكوّن الحروف –أي اللّغة- وفقا لهذا التصور من جانبين: ماديّ، ظهرت به إلى العالم السّفلي –الكون- ، وروحيّ بقي باطنا في العلم الإلهيّ داخل النّفس الإلهيّ قبل أن يتخارج في الصورة الحسّية. ونتمثّل هذا المعنى من خلال قوله: «وقال لي من أهل النّار؟ قلت: أهل الحرف الظاهر؟ قال:من أهل الجنّة؟ قلت أهل الحرف الباطن؟ قال ما الحرف الظاهر؟ قلت علم لا يهدي إلى عمل، قال ما الحرف الباطن؟ قلت علم يهدي إلى حقيقية»[24].

ينجز النّفريّ مطابقة بين ظاهر الحرف والعلم النقليّ من جهة، وباطن الحرف والعلم اللّدنيّ من جهة أخرى. يشتغل العلم النقليّ ضمن صيغة الكوجيطو التي تفرض ذاتا واعية تستعيد موضوعها في كل أفعال الفكر التي تمارسها، وتستعين باللّغة لتثبيت نتائج التحليل الواعي، فتندرج بذلك ضمن أفعال الفكر الواعية، أو لنقل تكون لغة استعمالية تظهر الأشياء ضمن الوظيفة والاستعمال[25]. ويقف هذا العلم على طرف النّقيض من العلم اللدنيّ ولغته؛ إذ أنّه يهدي إلى حقيقة الأحكام الشّرعية من خلال آلية الكشف، التي تظهر قيمة الأشياء في ذاتها مقارنة بالوجود، لا وفق الاستعمال والوظيفة، فتكون اللّغة كشفية تسمح بإظهار الأشياء وإدخالها إلى الوجود[26].

ومن أجل تجاوز اللّغة الاستعمالية الوظيفية يجب تجاوز العلم النّقليّ إلى العلم اللّدني؛ أي العبور من الصيّغ العقلية المنطقية إلى صيّغ جديدة تظهر علاقة اللّغة بالوجود. والطريف في المقطع السّابق أنّ النّفريّ يمارس الصيغة الثانية من اللّغة، في توظيفه لكلمتي النّار والجنة. فلقد أخرجهما من دلالتهما الوضعية التي تعني العقاب والثواب على الترتيب إلى دلالة جديدة، ترتبط بالحرف الاستعمالي الوظيفيّ بالنسبة للنّار والحرف الوجوديّ بالنسبة للجنّة. وتعدّ العلاقة بين الكلّمتين علاقة سيرورة من الحرف الظاهر إلى الباطن، يثبت أنّ التفكير ليس مجرد تعبير يستدرج الفكرة إلى

شبكة اللّغة، بل هو نطق بلسان حال الوجود أو بالأحرى تعبير عن كلمة الوجود غير المنطوقة[27]، والمكبوتة في العلم الإلهيّ قبل أن تنزل في صورة مادية.

ينقسم الحرف نتيجة ذلك إلى حرف حسن مستمد من نور الحقيقة الباطنية، وحرف سوء مستمد من النّار التي تحجب عن الحقيقة، فيقول: «وقال لي الحرف يسري في الحرف حتى يكونه فإذا كأنه يسري عنه إلى غيره فيسري في كل حرف فيكون في كلّ حرف/ وقال لي إذا نطقت بالحرف رددته إلى المبلغ الذي تطمئن به فيسري بحكم مبلغه في الحروف فيسري إليك السوى/ وقال لي الحرف الحسن يسري في الحروف إلى الجنّة والحرف السوء يسري في الحروف إلى النّار/وقال لي انظر ما حرفك وما مبلغك»[1].

يتحدّث النّفريّ عن حقيقة الحروف الباطنية ذات الطابع الروحيّ، التي تنبجس من داخل كلّ حرف بعدما تنسلّب منه مادته الحسّية؛ أي بعدما يفنى الشكل الماديّ في المحتوى الروحيّ، فتجتمع وفق إستراتيجية الفناء الأشكال المختلفة –الحروف المختلفة- في المحتوى الروحيّ الواحد. وتتألّق الحروف –الأشكال- بالأنوار التي تسطع عند فيضان المحتوى الرّوحي عليها، فلا تغدو مجرد أدوات للتواصل متواضع عليها، بل تمثل تكثيفا لطاقات تعبّر عن اكتمال المعاني[28].

إذا حاول الواقف ترجمتها في عبارات نطقية، فهو ينحرف بها عن أصلها الروحيّ الكثيف إلى أصل حدّي، يتعلّق باللّغة البشرية، فيتسرب السّوى بحكم العبارات النطقية، ذلك ما نعاينه في قوله: «إذا نطقت بالحرف...فيسري إليك السّوى». فالحرف الحسن مادته نورانية روحية، أمّا حرف السّوء فمادته نارية ترابية، ويقود الأوّل إلى الجنة، أما الثاني فإلى النّار. والجنّة –هنا- رمز للنّور المشعّ من الحروف، أمّا النّار فرمز للحجب اللّغوية التي تعطّل المحتوى النورانيّ.

ولما كانت النّار والنّور والنّفس – أو الهواء- الساري في الحروف والتراب المشكّل لمادية الحرف حاضرة في تركيبة الحرف، فإنّ الأخلاط الأربعة مكوّنة لأجساد الحروف مثلما أنّها مكوّنة لأجسام البشر[29]. فإذا غلبت التركيبة الترابية النّارية، انحجب الحرف عن حقيقته النّورانية وحجب معه الواقف به، فيصرفه إلى

طريق إبليس، أي الشّرك، وفي هذا يقول: «وقال أصحاب الحروف محجوبون عن الكشوف قائمون بمعانيهم بين الصفوف/وقال لي الحرف فجّ إبليس (...) »(30)، أما إذا غلبت التركيبة النّورانية الهوائية، فإنّ الشكل الظاهر للحروف يفنى في المحتوى الرّوحي.

رمز النّفري للمحتوى الروحيّ للحروف بالألف الذي يضطلع بالرّتبة الأولى في الأبجدية العربية. ذلك ما نتبينه من خلال هذا المقطع: «وقال لي: الاسم ألف معطوف/ وقال لي العلم من وراء الحروف/ وقال لي الحضرة تحرق الحرف وفي الحرف الجهل والعلم، (...) وقال لي الحرف لا يلج الحضرة. وأهل الحضرة يعبرون الحرف ولا يقفون عليه»(31).

يجعل النّفري الألف أصلا لكل الأسماء –أي الحروف- ، ويرتكز في تصوّره على رؤية أنطولوجية ذات علاقة بالتوحيد، ف«أما قوله ألف، فإنه إشارة صحيحة إلى التوحيد، ألا ترى أن الألف هي اسم للنّفس الممتد من القلب والحروف كلّها هي ذلك النفس الممتد، لكن يختلف اسمه بمقاطعه التي تسمى مخارج الحروف/ وأهل الله يسمون الألف هو كل الحروف (...) وأما قوله معطوفة فإشارة إلى أنّه ينعطف إلى نفسه من جهة أنّ الاسم ليس غير المسمى»(32).

إن جعل كلّ الأسماء ألفا يعني فناءها في المحتوى الروحيّ الواحد وقيامها داخل النّفس الإلهي الذي قامت به الحروف، ويترتب عن ذلك القضاء على التركيبة الترابية النّارية وتحرّر التركيبة النّورانية، وبالتالي عبور الحرف إلى حضرة الحقّ. ويبدو أنّ ترتيب حروف الأبجدية في اللّغة العربية ذو علاقة بتسلسل الوجود من الحقّ (الألف) ف(الباء) الإنسان، ثمّ كل الموجودات بما فيها الحروف، كما يشير إلى ذلك في موقفي "الكنف" و"المحضر والحرف".

ففي الأوّل يقول: «وقال لي انظر إلى كل بشير يبشرك بعفوي وكل بشير يبشرك بنعمتي وعطفي فاردد ذلك إلي على مطايا الحرف وقل يا ألف هذا الألف فاحمله ويا باء هذه الباء فاحمليها ويا حرف هذا الحرف فاحمله فإني أنا المبدي وأنا المعيد كتبت على جميع ما أبديت لأبدينك وكتبت عليه لما بدا لأعيدنك...»(33).

يتحدّث المقطع عن الإبداء الأوّل الذي كان بإيعاز من الذات الإلهية التي أخرجت الموجودات- بما في ذلك الإنسان والحروف – من حالة الباطن إلى الظهور، ذلك منذ الأزل. ويستطيع الواقف أن يكرّر حدث الإبداء في كلّ موقف، بأن يردّ لحظة الخلق عبر ترتيب حروف الأبجدية، بدء بالألف التي توازي الذات الإلهية، ثمّ الباء التي توازي ذات الواقف الوليّ، وانتهاء بالحروف التي تحمل الألف في باطنها مثلما بيّنناه سابقا.

يظهر أنّ تأليف الحروف مكتوب في علم الله بما فيه حروف خلق الإنسان، ويقوم الوليّ الوسيط بإعادة تأليف الحروف الباطنية بشكل يسمح له بتكرار لحظة الخلق الأولى ويقترب هذا التصور من تصوّر التصوّف اليهوديّ، الذي يرى حالة التوراة بين يدي الله حروفا من دون صوائت ومن دون علامات التنقيط، لأنّ الترتيب الفعليّ للكلمات والأسلوب في الطريقة التي يتجلى بها العالم السفليّ"(34).

إنّ أصل الحروف- إذن – صوامت لا صوائت، ولا تأخذ دلالتها إلاّ من خلال التركيب مع حروف أخرى داخل الكلمات. فالجيم مثلا مجهولة الهوّية باطنة في العلم الإلهيّ، ولما تتآلف مع حروف أخرى، قد تفيد دلالتين متضادتين، فـ «الحرف يسري حيث القصد جيم جنة وجيم جحيم/ قال لي: إذا جائني نطق النّاطقين أثبته فيما به يطمئنون»(35).

ويتحكّم القصد في حركة توجّه الجيم إلى أحد المعنيين المتضادين (جنة/جحيم) و يحدّدها الصوت المتلفظ به بعد الجيم «لأنّ الذي يسمى هاهنا حركة فهو نفسه ليس بحركة إنما هو صوت يتلفظ به بعد التلفظ بالحرف الأوّل»(36). وتنقسم الجيم بمقتضى ذلك إلى مادتين صوتيتين متضادتين في المعنى. بينما تكون طمأنينة الواقف في الثبات مع النّفس الإلهي، أين تعود الحروف إلى حالتها الأصلية في النّفس الداخلي من غير صوت.

نستنتج من كل ما سبق أن الحروف ذات علاقة بأبعاد وجودية، تماثل علاقة باقي المخلوقات بالوجود الحقّ. وأنّها تتكوّن من صورة مادية ظاهرة، ترتبط بتركيبة

مزجية من التراب والنار، وأخرى باطنية تتعلق بالنّور الإلهيّ المودع فيها، وأنّ فناء الأولى في الثانية يجعل المادة الروحية تتحرّر، ويفيض محتواها على الأشكال اللّغوية.

ينجز النفريّ مقايسة بين ترتيب حروف الأبجدية في العربية وتسلسل الوجود، إذ يوازي بين الذات الإلهية والواقفة وبقية الموجودات من جهة، والألف والباء والجيم من جهة أخرى وعلى الترتيب. كما توصلنا إلى أنّ تصوّر النّفري عن الحروف في علاقتها بتجربته الرّوحية تعادل تصوّر التصوّف اليهودي، إذ كلاهما يتصوّر الحروف صوامت لا صوائت وغير متآلفة في كلمات، وبتآلفها تكوّن العالم السّفلي، فتكون تجربة الحرف في الوقفة وفقا لهذا التصور عودة إلى حالتها البدائية أين كانت مخزنة في علم الله؛ أي إرجاعها من حالة الكثرة إلى حالة الوحدة داخل حرف الألف الذي انبثقت منه كل الحروف.

إنّ قضية تأليف الحروف لتكوين كلمات يقودنا إلى مناقشة علاقة اللّغة بالموجود من جهة، وبالوجود من جهة أخرى، ومدى مساهمتها في انكشاف الأبعاد الأنطولوجية لوجود الموجود. يظهر أنّ تأليف الحروف لا يخضع لسيطرة واعية من قبل الواقف بل يخضع لسلطة الحقّ الذي يحلّ ويعقد الحروف مثلما شاء، ذلك ما نعاينه في هذا المقطع: «وقالي لي لا تجمع بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي، ولا تفرق بين حرفين في قول ولا عقد إلا بي، يجتمع ما جمعت ويفترق ما فرقت (...) وقال لي لا تقف في رؤيتي حتى تخرج من الحرف والمحروف» (37).

قد تتراءى علاقة الحروف فيما بينها فعلا إنسانيا يخضع لما يسميه تشومسكي الكفاءة اللّغوية للمتكلّم (38)، ولكن المقطع ينحو منحى آخر، فيجعلها ذات علاقة بالحقّ، وينفي قدرة الواقف على جمع الحروف وتفرقتها، إلا إذا استعان بحضور الحقّ، الذي يقيم الصور كيفما يشاء، وننحو بذلك نحو علاقات باطنية بين حروف الكلمة الواحدة. وقد دلّت باء الاستعانة المتكرّرة على أنّ الحروف المكتوبة في أصلها مكتوبة بيد الله (39). الأمر الذي ينقضّ القدرة الواعية للواقف في تأليف الحروف وتركيبها. فكل ما يفعله أنّه يحاول تملّك القدرة الرّوحية والسّلطوية (40) لتوليف

الحروف وفق الأنوار التي تسطع لحظات الكشف، بشرط الاستسلام للشيء الذي ينكشف دون تدخل لضابط الوعي المسيطر.

إنّ دلالة اللّغة على محتوى روحيّ معقد غير خاضع لشكل ما، يوقع الواقف في مطبّ التعبير عن كثافة الأنوار التي تشعّ من الحروف لحظة الرؤية، أو عدم التعبير، فتبقى المادة الروحية مكبوتة غير مصروفة الطاقة. في حالة الخيار الأوّل يسكن الواقف داخل اللّغة، ويحاوّل فهم الوجود فيها وعبرها. أما في الحالة الثانية، فيعبر العبارة إلى المحتوى الكثيف، ويحاول إنشاء أدوات أخرى لتوصيل التجربة خارج اللّغة، والتمكّن من سد النّقص فيها، وهو ما يدعوه النّفريّ بإستراتيجية الإقامة في النّفي .

ب- إستراتيجية نفي النّفي:

عانى المتصوّفة من سلطتين: فقهية ولغوية. تؤطّر الأولى التفكير الإسلاميّ ضمن نظام رمزيّ يقوم على أطر جامدة، ترفض تجديد النّظرة إلى الدّين، وتؤسّس لنّظام ثقافي يقوم على الإيمان بأنّ هناك حقيقة واحدة، ألا وهي الشريعة التي يحميها النّظام السياسي[41]، أما الثانية فتقوم على أساس اللّغة كنظام رمزيّ، يثبّت نتائج التحليل المنطقيّ الذي يغلب على علم الشريعة، فوضعت بذلك سلطة الفكر داخل سلطة اللّغة، فأنتجت كبتا مزدوجا للذات وللّغة.

ولما كان التفكير الصوفي يفرّض علاقة وجدانية، تضع الذات في علاقة رغبة داخلية نحو المحبوب، تشتهي الوصال والاتّصال به، فإنّ الرقابة ذات الطابع الاجتماعيّ تفرض كبتا للّذة وللغرائز الشبقية، وتحدث خلخلة بين الدّال الذي تحدّده هذه الرّقابة والمدلول ذي الطابع الواقعيّ المكبوت[42]، ويفهم المكبوت بين سطور النّظام الرمزيّ.

يقترح النّفريّ إستراتيجية الإقامة في النّفي، يستطيع من خلالها عبور قيود اللّغة إلى ما ورائها، إلى الغنى الروحيّ، إلى النّفس المتصاعد من القلب، الذي يحمل شهوة الكينونة مع المحبوب وجذوة الحبّ المتّقدة. ونستطيع إنجاز مطابقة بين النّفس الإلهي الذي وجدت به كل الموجودات - بما في ذلك الإنسان- ، وبين اللّغة والنّفس الإنسانيّ الحامل لجوانية الرّغبة. فيكون الصوت هواء وظيفيا للرّغبة، لـ«أنّه ترويح للغريزة والحاجة الدافعة في القلب لتعديل العزيزة فيه نواة أولى لدافعية الصوت»[43]، وفي هذا

التعديل انحراف عن كثافة المادة الانفعالية الأولى وصرف لجزء ضئيل فقط من طاقتها، أما المادة الأوّلية فتبقى جديدة لا تجد تنفيسا لها سوى في الكينونة خارج الحدث اللّغويّ. ويتمثل ذلك عبر نفيّ سبل الاتّصال اللّغويّ بالحقّ، أي أسمائه وأذكاره كما ورد في قوله: « وقال لي: إذا نفيت الاسم والذكر كان لك وصول فإذا لم يخطر بك الاسم والذكر كان لك اتّصال فأردت فكان»(44).

نلاحظ أنّ انفصال الذات عن الاسم والذكر يمر بمرحلتين؛ أولاهما: نفي جزئي يبغي من خلاله تجاوز سلطة الاسم في التعريف بالمسمى الحقّ. وثانيهما: تنفصل تماما عن سلطته لأنّه يكون ملغيا بالكلّية. ويذهب عفيف الدّين التلمساني إلى أنّ نفي الاسم والذّكر يعني وجودهما مثبتين من قبل النّفي، أما أن لا يخطر الاسم والذّكر، فيعني أنّه لا يحتاج إلى نفيّهما (45). ويرتبط النّفي بوظيفة رمزية، يحاول من خلالها الواقف وعبر اللّغة الحكم علىالاسم والذكر بالانتفاء، بأن يقول "لا" لما يرد عليه من أسماء وأذكار، فيحقّق بذلك وظيفة رمزية للّغة، تكبت أكثر من كونها تحرّر الرغبة (46).

ينتقد النّفريّ وظيفة النّفي التي تثبت أنّ الشيء المنفيّ كان مثبتا من قبل، في قوله: «وقال لي إن أثبت السوى ومحوته فمحوك له إثبات، وقال لي من رآني شهد أن الشيء لي ومن شهد أن الشيء لي لم يرتبط به، وقال لي ما ارتبطت بشيء حتى تراه لك من وجه الشيء ولو رأيته لي من كلّ وجه لم ترتبط به. من لم يرني رأى الشيء لي ولم يشهده لي، ولا كل من رآني شهد من رأى، وقال لي الشهادة أن تعرف وقد ترى ولا تعرف» 47.

إنّ نفي السّوى هو شكل آخر لإثباته؛ لأنّ فعل النّفي يفرض حضورا معينا للشيء المنفيّ ولو في السّلب، بينما وظيفة نفي النّفي ترتقي من النّفي الرمزيّ السّابق إلى مرحلة ما قبل إصداره، قصد فهم السيرورة التي أنتجته، وبالتالي موقعة الذات ما قبل النّظام الرّمزي؛ أي ما قبل الكبت بالنّفيّ.

يبدو النّفريّ واعيا بأشكال الكبت الاجتماعيّ وسبل تجاوزها. فهو يعرض اللّغة والدّين في ارتباط بصيغة كبت ثالثة: العلم. ويشترط حركة سلب للكبتين

الأولّيين بسلب الكبت العلميّ؛ إذ لا تخلو المواقف من مزاوجة بين تجاوز للعلم وللحرف، مثلما نجد ذلك "في موقف بين يديه" –مثلا– حين يطابق بين العلم والحرف –أعني اللّغة– ويجعل مبدأ التسليم الوجدانيّ للحقّ حلّ الخروج من مأزق الحدّية فيقول: «وقال لي المعنى الذي يخبر به الحرف حرف والطريق الذي يهدي إليه حرف/ وقال لي العلم حرف لا يعر به إلا العمل والعمل حرف لا يعر به إلا الإخلاص والإخلاص حرف لا يعر به إلا الصبر والصبر حرف لا يعر به إلاّ التسليم»[48].

إنّ الطريف في المقطع السّابق أنّ المطابقة بين الحرف واللّغة تأخذ منحى نحويا حين يجعل إعراب العلم مطابقا لإعراب الحرف، فإذا كان إعراب الحرف في النّحو العربيّ يتمّ بوضع الحركة الإعرابية المناسبة عليه، لإخراجه إلى الوجود، فإنّ إعراب الحرف والعلم يتّخذ لنفسه في وقفة النّفريّ مبدأ تسليم الذات الواقفة للمحبوب. ويخرج التسليم عن أشكال السّوى ليأخذ شكلا أنطولوجيا، يبغي الكينونة مع المحبوب دون آخرية. فتكون بهذا المنظار حركة خروج الذات من قيودها الواعية، حركة خروج للحرف وللعلم من قيود الحدّية والحجاب، ويكون الموقف السّياق الوجوديّ الذي تنكشف فيه حقائق الذات والعلم والحرف في ارتباطها بالله، وفي أبعادها الكونية أيضا.

يظهر أنّ العلم يفرض صيغة الكوجيطو التي تنتصر للعقل والمنطق والوعي في علاقة الذات بالموضوع، وتفقه الأشياء ضمن الوظيفة والاستعمال؛ فتغدو اللّغة بهذا المنظار مشتغلة ضمن النّسق الأرسطي في مبادئه الثلاثة[49]:

أ- مبدأ التطابق أي أنّ أهوأ.

ب- مبدأ عدم التناقض أي أنّ أ لا يكون لا أ.

ج- مبدأ الثالث المرفوع أي رفع الوسط بين أ و لا أ.

فهل تتحقق المبادئ السابقة في سياق لغة الموقف؟

ينجز النّفريّ مقارنة بين نسقين مختلفين للّغة، نسق العلم النّقليّ الذي يعتمد على ما هو منقول من معاني الألفاظ للوصول إلى الأحكام الشرعية؛ أي اعتماد القياس؛ ونسق آخر من العلم اللّدني، يتجاوز ما هو منقول إلى ما تتيحه فرصة

الكينونة مع المحبوب، من معرفة بلسان الحال والشهود. فالعلم الأوّل يثبّت أحكاما حدّية في عبارات تشتغل ضمن المبادئ الأرسطية؛ أما الثاني فيعبر هذا المعنى في قوله: «وقال لي كلّ ما يخاطب به العلم والعلماء فهو مكتوب على أقصى علم العالم فهو يريد أن يعبر ويعبّره وأنت تريد أن تقف فيه فهو لا يقف لأنّ العبارة والعبور حدّه، وكذلك أنت لا تعبّره لأنه مقامك»[50].

يبدو في الموقف اشتقاق عجيب للكلمات: يعبُر، يعبِّر، العبارة، العبور، تعبر، ويبدو أنّها لا تتّصل بمعنى واحد بل تنتظم ضمن معنيين مختلفين، متعلقين بالعلمين، النقليّ اللّدنيّ.

فالكلمتان: "يعبّر، العبارة " تعودان إلى مادة أصلية، هي الفعل الماضي "عبّر"؛ أي ترجم المعنى المقصود في عبارة. أما المشتقان: "يعبر"، "العبور" فيعودان إلى مادة أصلية هي الفعل الماضي "عبر" ؛ أي تجاوز الشيء إلى شيء آخر، وهنا يقصد به عبور الواقف من المعنى اللّغوي الوضعيّ إلى المعنى السّياقيّ الذي ينتج عن العلم اللّدنيّ في الموقف، وفي قوله: «وأنت تريد أن تقف فيه» دلالة على هذا التجاوز والعبور. ويتوقف الاختلاف بين أصلي المادتين الاشتقاقيتين على وضع علامة الشدّة على حرف الباء في الأفعال المناسبة، فنعيد ضبط الحركات الإعرابية على هذا المنوال: «...فهو يريد أن يعبّره ويعبره وأنت تريد أن تقف فيه لأنّ العبارة والعبور حدّه، وكذلك أنت لا تعبّره لأنّه مقامك». فالشدّة التي توضع على الفعل "يعبّر" تصنع فارق المعنى مع الفعل الذي تخفض عنه "يعبر"، فوضعها يعني المكوث داخل النقليّ؛ أما خفضها فيعني الخروج من حدّ العبارة اللّغوية إلى فضاء الوقفة، وما تتيحه من معنى غير مقيّد بعبارة.

تعبّر الشدّة الحاصلة في حرف الباء عن تكثيف الكبت وصعوبة الانفكاك منه إلى فسحة اللاكبت، فرغم أنّ الحرف عنصر بسيط من السلسلة الدالة[51]، إلاّ أنّه يصنع الفارق بين المعنى اللّغويّ وغير اللّغويّ، أو لنقل بين دال الكبت في الفعل "يعبّر" ومدلوله المكبوت في الفعل "يعبر". يدخل النّفيّ على الفعل "تعبّر" ليزيح الكبت السّابق الذي صنعته الشدة، ويعيد المعنى إلى حالته الأصلية قبل التخارج في العبارة النّطقية، فيزيح الكبت المفروض من طرف الشدّة. فهل نعبر ضمنيا إلى خارج العبارة؟

تحكم نصوص المواقف سيرورتان متعاكستان: أولى من العبارة اللّغوية إلى اللاعبارة ؛ أي من الشّكل إلى المحتوى، وثانية من اللاعبارة إلى العبارة ؛ أي من المحتوى الشّكل. ولما كان المحتوى - كما وضحناه سابقا وجدانيا- يتوقف على الوجد، الذي يعني مجموعة من الانفعالات والعواطف التي تحصل للصوفي في لحظة ما نتيجة تهيئة سلوكية قبلية[52]، فإننا نرجّح مصطلح جوليا كريستيفا الكورة السيميائية (la chora sémiotique) التي تعني مجموع الغرائز والنّزوات الأوّلية للطفل والتي تكبت عند انخراطه في النّظام الرمزيّ ولكنها تعود لتشتغل داخل النظام ذاته[53].

إنّ دراسة إحصائية للمواقف مكّنتني من موقعتها ضمن السيرورتين السّابقتين؛ أي سيرورة في اتّجاهين من "العبارة" إلى "اللاعبارة" ومن "اللاعبارة" إلى "العبارة".

في "موقف النّور" تنكشف دلالة النّور خارج مبدأ الثالث المرفوع، في منطقة وسطى بين النقيضين: «إذْ أوقفني في النّور وقال لي لا أقبضه ولا أبسطه ولا أطويه ولا أنشره ولا أخفيه ولا أظهره»[54].

تنبجس دلالة النّور خارج النّقائض الآتية: (لا أقبض / لا أبسط)، (لا أطوي/ لا أنشر)، (لا أخفي/ لا أظهر)، وتمثل أحوالا صوفية تمكّن الصوفي من التعرّف إلى المحبوب، ولكن النور النّاجم عن تجربة الوقوف لا يحيل إلى مرجع معيّن، ما دامت السيرورة لم تتوقف؛ لأنّ الحركة خارج النقيضين تعني الدّال في سيرورته قبل إحالته إلى مدلوله والعلامة قبل إحالتها إلى مرجعها(الشيء)»[55]. ويظهر أنّ السيرورة غير المتعيّنة مرتبطة بمرحلة ما قبل النّطق، أين يغشى نور الكشف القلب، كما ترتبط بالذات الإلهية التي تكشف عن ذاتها في شكل نور، فـ«اعلم أنّه لما أوقفه في شهود نور لا يغاير ذاته تعالى، ولذلك قال لا أقبضه ولا أبسطه إلى آخره، لأنّه غير منفصل فلا يكون مفعولا»[56]. وهذا الاتّصال بين علامة النّور والذات الإلهية غير قابل للتحديد في علامة لغوية، بل هو في نشاط دائم ما دامت التجلّيات مستمرة ويرتبط بالتواصل الخياليّ الذي يمكّن قلب الواقف من رؤية الذات دون وساطة علامات لغوية –نظام رمزي- ، وهي لحظة مطلقة خارج القيدين الزمانيّ واللّغويّ.

ينتقل بعدها إلى إخراج المعنى الكثيف داخل العبارة النّطقية، من خلال سياق الموقف في الآن، فيقول: «وقال يا نور انقبض وانبسط وانطو وانتشر واخف واظهر فانقبض وانطوى وانتشر وخفي وظهر...»[57].

استعمل أفعال الأمر لتحيين المعنى السابق، وقد حوّل الحركة النشيطة خارج النّقيضين إلى حركة آنية، بأفعال القول: "انقبض"، "انبسط"، "انطو"، "انتشر"، "اخف"، "اظهر". وقد حيّن الأمر في أفعال ماضية تالية، تفيد الإنجاز: "انقبض"، "انطوى"، "انبسط"، "انتشر"، "ظهر"، فتكون بذلك أفعالا إنشائية[58] تجعل القول إنجازا لا وهما.

تمثل اللّحظة الآنية إمكان الكينونة داخل الحدث اللّغويّ، من خلال إخراج المعنى في الأفعال الماضية السابقة، التي تشكّل أحوالا متضادّة موصولة بحرف العطف الذي يفيد تزامنها وحضورها جنبا إلى جنب، بهذا الشّكل: (انقبض وانبسط)، (انتشر وانطوى) (خفي و ظهر). وتشكل كلّ ثنائية ضدّية مدلولا لدال الأمر المثبّت في اللّحظة الآنية، الأمر الذي يجعل منها علامة غير متطابقة مع نفسها، مادام اختلاف المتضادّات ينخرّها، فتكشط بذلك إمكانية إنجاز الفعل، ويخرج الفعل من كونه إنشائيا إلى اعتباره وهميا، يوهم بإنجاز الأمر من خلال التحيين السّابق، ولكن التأليف بين المتضادّات يهدّم ذلك.

كما أنّ حرف العطف يربط ظاهريا و يفكّك باطنيا، إذ أنّه يشتغل كدال ذي مدلولين: ظاهريّ= الرّبط؛ باطني= التفكيك؛ ولأنّه يرتبط بكينونة اللّغة في علاقتها بالموجود والوجود، فهو يشتغل "أنطو لغويا"، إذ يعرّي العدم الذي يلحق اللّغة - أو لنقل النظام الرّمزي – عند نقل المحتوى الروحيّ- أو لنقل الكورة السيميائية- داخل العبارة اللّغوية. فتكون الحركة متأرجحة بين المتضادّين، مما يمنع أيّ إحالة إلى مرجع معين، فيكشط بذلك المعنى وتؤجل الكينونة الواحدة داخل الحدث اللّغوي.

ويمثل مستوى استواء الأضدّاد انحلالا للنّظام الرمزي، وذلك بتسريب الشحنات الانفعالية الأوّلية – الكورة السّيميائية- داخل النظام الرّمزي[59] عبر وظيفة "الواو" الرابطة لمحتوى نشيط ومفكك، فتوضع السّلسلة: الدال/ المدلول/ المرجع في إرجاء

متواصل، وبالتالي تحويلها إلى شبكة آثار ليس إلا[60]، وهذه المرحلة تعيّن ما بعد تكوّن النّظام الرّمزيّ؛ أي ما بعد تكوّن العبارة اللّغوية داخل الموقف، فنكون بذلك انتقلنا من اللاعبارة إلى العبارة المفككة. وماذا بعد؟

لا تستكين دلالة النّور عند هذا الحدّ، بل ترتقي إلى مرحلة ثالثة كما يوضّحه المقطع الآتي: «وقال لي ليس أعطيك أكثر من هذه العبارة؛ فانصرفت فرأيت طلب رضاه معصيته، وقال لي أطعني فإذا أطعتني فما أطعتني ولا أطاعني أحد، فرأيت الوحدانية الحقيقية والقدرة الحقيقية وقال غض عن هذا كله وانظر إليك وإذا نظرت إليك لم أرض وأنا أغفر ولا أبالي»[61].

ينتقل المقطع من استواء للأضدّاد كما بيناه سابقا إلى مبدإ التناقض؛ أي الجمع بين المتناقضين (أطعتني/ ما أطعتني)، (لم أرض/ أغفر،لا أبالي). ويظهر المقطع في صراع بين إثبات الفعل ونفيه. ولا ينفرّج في خاتمة المقطع، بل يبقى محتدما دون إثبات لأحدّهما على الآخر. وتمثل هذه المرحلة نفيا لأيّ إثبات، ولو كان النّفي نفسه- الذي قلنا عنه وظيفة رمزية تفيد الكبت اللّغوي-، فيرتد المقطع إلى مرحلة الصراع المشكلة للنّفي، وتمثل اللّحظة الترميزية التي تعرض التناقض بين السّيميائي والرّمزي[62]. وتظهر الأفعال المتناقضة موحدة من خلال حرف العطف الواو، فتكون هذه الأخيرة اللّحظة الضرورية الموحدة للفصاميّ داخل هوّية واحدة منقسمة بصفة لانهائية[63]. ولما ارتبطت بالحدث اللّغوي، فهي تعرض الكينونة المنقسمة على نفسها داخل كل عبارات المقطع، فتكون بذلك مشتغلة "أنطولغويا"، إذ تعرّي العدم الذي يلحق لغة الكائن الإنسانيّ في مرقى اتّصاله بالوجود.

انتقلنا –إذن- في موقف النّور من مرحلة البرزخ، أين يكون الاتّصال خارج العبارة إلى مرحلة استواء الأضداد، وبالتالي انحلال الرّمزيّ، ثمّ ارتددنا إلى مرحلة ما قبل تشكّل النّفيّ الرّمزيّ في المقطع الأخير؛ أي إلى مرحلة الصراع بين النّفي والإثبات. فتكون العبارة اللّغوية منحلة في كل المستويات الثلاثة ولا تمكّن من الإحالة إلى أيّ مرجع خارجيّ. فتجعل منها سيرورة غير قابلة للحسم.

نستنتج من تحليلنا السّابق أنّ "موقف النّور" ينقض النّسق الأرسطيّ الذي تشتغل ضمنه اللّغة. ففي المقطع الأوّل نقض لمبدإ الثالث المرفوع، إذ وضعه من خلال فرض الاتّصال البرزخيّ خارج النقيضين، ثمّ انتقل في المقطع الموالي إلى نقض مبدإ التطابق ليختمّ الموقف بنقض مبدأ عدم التناقض، فيقترب بذلك من الدراسات المابعد حداثية التي تنقض المبادئ الأرسطية. كما نستنتج أنّ "الواو" نقضت وظيفتها النّحوية الربط لتعرض الرّبط والانفكاك في نفس الوقت، فتكون مشتغلة "أنطو لغويا".

الهوامش:

1- عفيف الدين التلمساني، **شرح مواقف النّفري**، تح:جمال المرزوقي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2000م، ص115.

2- وليد عبد الله: الفكر الصوفي عند الشيخ النفري، الاثنين 14 أفريل 2008، http://www.almuada.4umer.com/montada-f62/topic-t1594.htm

3- محمد عبد الجبار النفري، **المواقف**، تح: أرثر أربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985م، ص74.

4- م ن، ص80.

5- يراجع: سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ط1، منشورات الينابيع، دمشق، 1997، ص10.

6- محمد عبد الجبار النفري، م س، ص75.

7- م ن، ص 57.

8- م ن، ص108.

9- م ن، ص117.

10- م ن، **ص118.**

11- محمد سامي الكيال، **النّفريّ في سجن الكلمات**، 25 مارس2008. http://www.thawra-alwenda.gov.sy/_archive.asp?filename.htm

12- يراجع: بول ريكور: قضية الذات التحدي العلاماتي، تر: منذر عياشي، مجلة العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص90.

13- يراجع: عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهيومينوطبقا، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007، ص238.

14- محمد عبد الجبار النّفريّ، مس، ص152.

15- م ن ، ص92.

16- م ن، ص153.

17- م ن، ص151.

18- يراجع: طه ع الرحمن، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، سوريا، 1998، ص336.

19- محمد عبد الجبار النّفريّ، مس، ص153

20- م ن، ص130.

21- م ن، ص153.

22- م ن، ص177.

23- سحر سامي، شعرية النّص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ،مصر، 2005، ص89.

24- محمد عبد الجبار النّفريّ، مس، ص183.

25- يراجع: كلاوس هيلد، "العالم والأشياء، قراء لفلسفة مارتن هايدر"، تر: إسماعيل المصدق http://www.aljabriabed.net/fikrwanakd/n01-14mussaddk.htm

26- يراجع :عادل مصطفى ، مس، ص232.

27- يراجع: م ن، ص257.

28- يراجع: أمبرطوإيكو، السيميائيات وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، ص318.

29- تراجع: سحر سامي، مس، ص90.

30- المواقف، ص146.

31- المواقف، ص179- 180.

32- يراجع : عفيف الدين التلمساني، مس، ص485.

33- محمد عبد الجبار النّفريّ ، مس، ص202

34- يراجع: أمبرطو إيكو، م‌س، ص358- 359.

35- محمد عبد الجبار النّفريّ، م‌س، ص146.

36- يراجع:عمارة ناصر،اللّغة والتأويل، دار الفارابي، ط1،بيروت، 2007، ص193

37- محمد عبد الجبار النّفريّ، م‌س، ص 177.

38 - voir julia kristeva, le langage cet inconnu, editions du seuil, paris, 1981, page 254.

39 - IBID, page 103.

40 - BID, page 102

41- يراجع : أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، 1999، ص 188.

42 -voir : julia kristeva, sema analyse, éditions le seuil, paris, 1969, page 148.

43- يراجع عمارة ناصر، م‌س، ص 130.

44- محمد عبد الجبار النّفريّ، م‌س، ص 171.

45- يراجع: عفيف الدين التلمساني، م‌س، ص 464.

46 - voir : julia kristeva, sema analyse, page 112.

47- محمد عبد الجبار النّفريّ ، م س، ص 129.

48- م‌ن، ص151.

49- يراجع: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي المعاصر، دار توبقال، ط1، 2006، ص22.

50- محمد عبد الجبار النّفريّ، م‌س ، ص172

51- يراجع: جاك لاكان، اللّغة....الخيالي والرمزيّ، تر: مصطفى المسناوي، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر، 2005 ص23.

52- يراجع: علي زيعور، التحليل النفسي للخرافة والمتخيل والرمز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2008، ص113.

53 - Voir : Julia Kristeva, Révolution du langage poétique, P23.

54- محمد عبد الجيار النّفريّ، م‌س، ص134.

55 - Voir : Julia Kristeva, **Révolution du language poétique,** P24

56- يراجع: عفيف الدين التلمساني، م س، ص352.

57- محمد عبد الجبار النّفريّ، م س، ص134.

58- يراجع، ج.ل. أوستين، القول من حيث هو فعل، تر: محمد يحياتن، عالم الكتب، ط1، الجزائر، 2006، ص19.

59 - Voir : Julia Kristeva, Révolution du langage poétique, P68.

60 - Ibid.

61- محمد عبد الجبار النفوي، م س، ص134.

62 - Voir : Julia Kristeva, Révolution du langage poétique, P142.
63 - Voir : Julia Kristeva, sémanalyse, P123.

التواصل الحجاجي في الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي

أ. يمينة تابتي
جامعة تيزي وزو

تصدر أغلب الحجج وأقواها عن المتكلم المنتج للخطاب، الذي غالبا ما يعمد إلى لغة خاصة به تعمل أساسا على التأثير في أراء المُخاطَب وسلوكاته واستمالة العقول وتوجيه النفوس، ولغة المتصوفة على وجه التحديد تختلف عن اللغة العادية، فهي لغة إشارية صرف، قد يصعب على الخارج عن الدائرة التصوفية تشفيرها، وبالتالي لا يمكن على غير الداخل في ذلك الحيز فهم ألفاظهم وعباراتهم، فالقراءات الصوفية منفتحة أبدا لأنها تشير دائما إلى المعنى ولا تعينه، ما يجعل كتابات المتصوفة تتميز بسمو العبارات والجمل إلى المراتب التي تسمو إليها أرواحهم. لهذا يشعر المتصوفة أن اللغة غير كافية لوصف ما يمرون به من تجارب.

ولعل قلة الدراسات المتعلقة بالخطاب الصوفي، كانت حافزا على سلوك سبيل هذا الدرس. لهذا ارتأيت أن أدرس الحجاج في هذا الخطاب رغبة مني في الكشف عن قيمته ونفض الغبار عن جوهره الأثير والنهوض بهذا التراث الخالد الذي سبقت عبقريته عصره. وتتحدد قيمته في صعوبته واستلزامه لرؤية مميزة ودقيقة، شمولية وواعية للسياقات التي أنتجت هذا المنجز اللفظي.

يصب هذا المقال في صلب النظرية التداولية المبنية على التواصل، أي أنها تستلزم وجود مرسل ومستقبل للخطاب وبالتالي فإنها تهتم بالمتلقي وبالمتكلم معا، وعلى هذا الأساس ارتأيت أن أرى ما إذا كان **سينتج عن ذلك حجج خاصة تختلف عن تلك التي تعوّدنا عليها في الخطابات الأخرى ؟**

تتناول البلاغة الغربية كيفية الإقناع في اللغة وتعني طريقة المحاججة، وفي هذا فرصة لأنصار البلاغة القديمة لإظهار أفكارهم، فظهرت البلاغة الجديدة (The New Rhetoric) كما يقول برلمان (Perlman) بأن نطلق على القرن العشرين قرن الترويج والدعاية، من ثم رأى برلمان أهمية دراسة هذا الخطاب، دراسة تحلل التقنيات التي يستخدمها في استمالة المتلقي وإقناعه، وأطلق على هذه الدراسة (الخطابة الجديدة)[1]. كما ظهر الاهتمام بالدلالة في اللسانيات إذ اهتم ديسوسور بثنائية الدال والمدلول ودورها في إنشاء الدلالة، ولكن النقطة التي توقف عندها البنيويون هي التي توقف عندها الفلاسفة (ماذا يقصد، كيف يفهم...)، وناقش البلاغيون بعض القضايا التي توصل إليها الفلاسفة وألفوا كتبا تتعلق بالبلاغة الجديدة خاصة قضية الحجاج، كموضوع معاصر وأساسي – إحياء البلاغة القديمة بإعطائها ثوبا جديدا يناسب العصر- وكل التيارات الفلسفية والبنيوية التي تتناول المقاصد، تجد نفسها تدرس البلاغة، خاصة الحجاج. فالإقناع مثلا يتطلب اختيار اللغة ومراعاة المخاطب والسياق ...الخ. وحتى اللسانيات النصية التي حاولت دراسة النصوص، توصلت إلى أن الحجاج كذلك نص مميز.

يعد الحجاج إذا حلقة ضرورية تمر عبرها كل العلوم، وقد يكون التوجه الحجاجي فلسفيا نصيا أو توجها لفظيا بحسب زوايا التناول كالتركيز على المتكلم مثلا بكونه زاوية للتفاعل.

يمكن دراسة الحجاج، من خلال علاقة المتكلم بالمتلقي في إطار الحال التي تفرض على (أ) أن يحدث (ب) باستعمال آليات الإرسال، كما تفرض على (ب) أن يفهم بطريقة معينة ما يقوله (أ) ...الخ، وبالمفهوم القديم، تسند الحال إلى بلاغة معينة (كلام معين تصرف ما ....)، ومن هذه الزاوية يراعى الإطار الحالي للمتكلمين.

أما الزاوية الثانية فتتمثل في رؤية الحجاج على أساس أنه بنية نصية، وهنا يكون التركيز على الجوانب اللغوية فقط، وذلك بالحديث عن الأدوات اللغوية التي تلعب في النص دورا حجاجيا، وهي (المفردات، الأفعال، الظروف، الأسماء....الخ).

لقد درس الغربيون هذا الجانب من خلال التركيز على الروابط الحجاجية (Si, mais, car ……(lorsque, puisque ومن خلالها يمكن أن ندرس أي نص قد لا نجد فيه خصوصيات حجاجية، مثل أن نطلب من شخص ما أن يسرد لنا حادثة ما – وذلك بدراسة البنية التي قد تكتشف في النهاية أنها بنية حجاجية قائمة على تشاكل وتداخل للمقاصد والتي توظف لأجلها : الاستعارة، التشبيه، الآيات، الحكايات....الخ، قصد التأثير في المتلقي.

ينتمي الحجاج "إلى عائلة الأفعال الإنسانية التي تهدف إلى الإقناع، إذ العديد من الوضعيات التواصلية تستدعي وجود شخص، مرسل إليه، أو جمهور يتبنى سلوكا معينا أو يقتسم وجهة نظر معينة" [2] وللحجة وجهان تختص بهما يتمثل الأول في " إفادة الرجوع أو القصد إذ الحجة مشتقة من فعل "حج" الذي يعني "رجع" فتكون الحجة أمرا نرجع إليه أو نقصده، ولا نرجع إليه أو نقصده إلا لحاجتنا إلى العمل به"، والثاني يتمثل في " إفادة الغلبة : ذلك أن الفعل "حج" يدل أيضا على معنى (غلب) فيكون مدلوله هو إلزام الغير بالحجة فيصير بذلك مغلوبا" [3].

يتضمن هذا البحث دراسة "التواصل" كظاهرة حجاجية في **الرسائل الصغرى لابن عباد الرندي**، إذ تستدعي الرسالة بصورة عامة مرسلا ومرسل إليه، ويقتضي الحجاج بالمقابل تفاعل الذوات، إذ أن أقدم أثر للحجاج يمكن تحديده تاريخيا، هو حجاج يقوم على مواجهة الخصم بكلامه أو بأفعاله كحجة عليه، ولا زال الحجاج يحتفظ بهذه الدلالة الأصلية المحملة بمدلول هجومي أو دفاعي إلى اليوم [4]، وعليه فإن الحجاج يستدعي بالضرورة مرسلاً ومرسلا إليه، ومن هذا المنظور أردت البحث عن نموذج تواصلي للحجاج ورصد عناصر مساره، بالتركيز على هذين القطبين الهامين في إحداث العملية التواصلية الحجاجية ومعرفة دورها في تحريك الرسائل وتفعيلها، وذلك في إطار التخاطب الذي نحصره في ثلاثية بنفينست*، المتمثلة في (الأنا، الهنا والآن)، أي في الذات المحصورة في ضمير المخاطب المحدد في زمان ومكان معلومين، ويمكن حصر الهدف من هذه الدراسة هي محاولتنا معرفة مدى حجاجية التواصل في الخطاب

الصوفي وهل للفظ التواصل حضور مميز فيه، يختلف عن باقي القطاعات المعرفية التي يمكن أن يتواجد فيها؟

1- **النموذج التواصلي الحجاجي:**

يرى طه عبد الرحمان أنه يمكن للفظ التواصل أن يحمل ثلاثة معان وهي: نقل الخبر، نقل الخبر باعتبار مصدره، ونقل الخبر باعتبار مصدره وباعتبار مقصد. ويسمي عملية نقل الخبر بـ "الوصل" وعملية نقل الخبر باعتبار مصدره الذي هو المتكلم بـ "الإيصال"، وعملية نقل الخبر باعتبار مصدره ومقصده "بالاتصال" [5] .

وضعت العديد من وضعيات الاتصال" بهدف الحصول على شخص متلقي، وعلى جمهور تبني هذا السلوك، أو يقتسم ذاك الرأي، فنحن نصادف هذا الوضع في حياتنا اليومية وعلى المستوى العلمي مثلما هو الحال في الإطار العام للتفاوض." [6]

وعملية الاتصال هذه تستلزم في النهاية مخاطَبا يسعى المخاطِب إلى التأثير فيه ومحاولة إقناعه بكل الوسائل، إذ يعتبر الإقناع "واحداً من الصيغ المهمة للاتصال، يكون القصد فيها التعبير عن إحساس أو حالة أو نظرة فردية على العالم أو على الذات." [7] وهنا يأتي دور الحجاج الذي يهدف إلى الإقناع بمختلف الأساليب. كما تظهر الصفة التواصلية للحجاج، إذ لا تواصل باللسان من غير حجاج، ولا حجاج بغير تواصل باللسان [8] .

ولتوضيح عملية التواصل الحجاجية ومختلف درجاتها الاتصالية يقترح **فيليب بريتون (Philippe Breton)** الصيغة التواصلية الآتية: إذ قبل حدوث عملية الاتصال، هناك عمليتين سابقتين وهما؛ عملية التعبير وعملية الإخبار، ما يستدعي عملية الإقناع التي تحتاج إلى المخاتلة وعملية الحجاج في نفس الوقت، وعلى هذا المخطط سندرس درجات الاتصال التي تؤدي إلى حدوث عملية التواصل .

بعث ابن أديبة رسالة إلى ابن عباد ليخبره فيها عن سؤال أورده بعض الناس على مسألة في كتاب أبي طالب في باب الخوف منه. إذ عبر عن هذا الخوف الذي يعتري هؤلاء الناس، مطالبا ابن عباد بالرد إما بالتشجيع على قراءة هذا الكتاب وإما بتجنبه، فيرد ابن عباد على هذا السؤال بالإخبار، فهو يخبرنا عن المسألة ويعرفنا بها

أولا. ثم يعبر عنها بعد تحية صديقه والدعاء لنفسه وله: "**أسلم عليكم كثيرا وأسأل ربي عز وجل لي ولكم من تمام التوفيق والهداية إلى سواء الطريق ما يتكفل بنجاح الآمال وصلاح الأعمال.** "محققا بذلك عملية "الاتصال" التي تستدعي بالضرورة عملية "الإقناع". والإقناع حسب "بريتون" يكون بواسطة التلاعب النفسي وتقديم الحجج. والمخاتلة في نص هذه الرسالة كامنة في قول ابن عباد: "**والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنية كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة. ثم هو متعذر علي جدا لاستدعائه كشف بواطن الصفات ومعاني أسامي الذات ولا يدرك تحقيقها إلا بأنوار اليقين ولا يهتدي لطريقها إلا ببضاعة الصديقين. ومن الذي يقدر منا على سلوك مسلكهم أو الانتظام في سلكهم وقد حجبتنا الشهوات واسترقتنا العادات ووقفنا مع الرسوم والطلول ومنعنا عن الوصول بتضييع الأصول واغتالتنا الأعداء والأهواء بفنون التزيين والإغواء. فعميت البصائر وأظلمت السرائر**" ثم يعود ليقول: "**لكن لتعين إجابتكم علي، أذكر مما فهمته من هذه المسألة نبذة لائقة بالحال رافعة للإشكال مانعة من اعتقاد المحال.**" ثم يشرع ابن عباد بالموازاة مع المخاتلة في تقديم الحجج، وذلك للتدليل على أفكاره التي يذهب إليها بتأييد قراءة كتاب البيان الشافي لأبي طالب بالنصوص الشرعية وأقوال أئمة الصوفية التي يلجأ إليها إما نثرا أو شعرا.

و بالتالي يكون التواصل في هذه الرسالة بهذا الشكل:

أخبر

عبر

مسألة في كتاب قوت القلوب في باب الخوف منه. وفيه زيادة مفيدة يحتاج إليها المريد في مخالطة بعض الناس.

فقد وصلني منكم كتاب وأنتم تطلبون فيه بيان المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشافي. والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة....،
و صلى الله أولا وآخرا على سيدنا محمد وآله وسلم تسليما.

اتصال

أقنع

مخاتلة

حجج

و الكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة... لكن لتعين إجابتكم عليه، أذكر مما فهمته من هذه المسألة نبذة لائقة بالحال رافعة للإشكال مانعة من اعتقاد المحال.

- وقد تبعه الغزالي على مذهبه.
- " أو لم يكف بربك أنه على كل شيء شهيد" (قرآن)
- كانت لقلبي أهواء مفرقة (الحلاج).
- من عرف الله تعالى لم يسكن إليه لأنه ضرب من الأمن ولا يأمن مكر الله إلا القوم الخاسرون (بعض العارفين).
- قال الشبلي.
- وقد قال الجنيد.

نستنتج مما سبق أن العلمية الاتصالية تتم بواسطة الإخبار والتعبير، أما الإقناع فيتم بواسطة التلاعب البسيكولوجي والحجج، بالتالي لا يتم الاتصال إلا بالإقناع ولا يتم الإقناع إلا بالاتصال، وهاتان العمليتان المتكاملتان (عملية الإقناع) و(عملية الاتصال) لا تنتجان في النهاية إلا عملية واحدة، وهي العملية التواصلية. ولما كان كل حجاج تواصلا فإننا نحصل على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة: وهي النموذج الوصلي النموذج والايصالي والنموذجي الاتصالي للحجة.

2- المسار التواصلي في الرسائل:

سنقوم في هذا الجزء برصد المسار التوصيلي في الرسائل انطلاقا من مخطط التواصل الناقل للخبر، وبالنظر إلى عمليات التواصل المختلفة من مثل الإخبار والإبلاغ والبلاغ والقصد. دون إغفال أهم عناصر العملية التواصلية وهما المرسل والمرسل إليه اللذان يتواصلان وفق قناة، ومرجع، وتقنين.

إنّ مسار التواصل الناقل للخبر غالبا ما يقدم حسب الشكل التالي:

المرسل ← المرسل إليه

القناة الحاملة للرسالة

وهو مخطط كلاسيكي تعرض لعدة انتقادات، وأقيم من أجل تمثيل وتوضيح طريقة التواصل اللساني، ولكنه ينطبق على كل أنماط التواصل، ويمكن التعبير لفظيا عنه كما يلي: يبعث مرسل لمرسل إليه رسالة بخصوص شيء ما، عبر قناة ما، وهذه الرسالة مشكلة بفضل تقنين معطى.

كما يصور الباحث اللساني "ليتش" مخطط التواصل كما يلي:

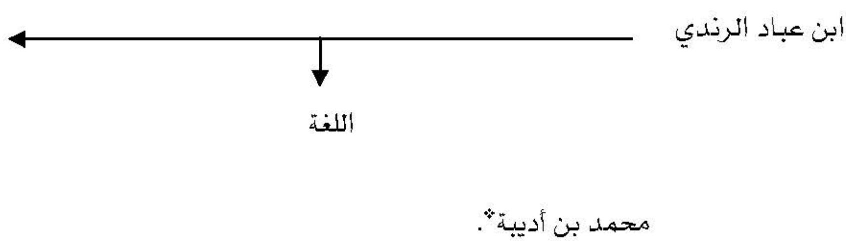
السياق المقامي الذي يظهر فيه الخطاب

مرسل رسالة مرسل إليه

بحيث يرى "أن كل قول يحصل بشكل نمطي في مقام خطابي يتضمن هذه العوامل. إذ أن إنتاج وتلقي رسالة منظومة يقع عادة في زمكان واحد." [9]

وسنتعرض الى مسار التواصل في هذه الرسائل بمراعاة وظيفة التواصل التي يرمي إليها المتخاطبين، ومعرفة ما إذا كانت تهدف إلى الإخبار أو التعليم أو الإقناع.

مخطط التواصل في الرسالة الأولى:



وتتم هذه العملية الثلاثية الأقطاب في إطار سياق التصوف الذي يجمع ابن عباد بمحمد بن أديبة، استنادا إلى المرجع المتمثل في مناقشة موضوع الرسالة، الذي يحتوي على مصطلحات ورموز صوفية هي بمثابة التقنين الذي ينقل الدلالة لحصول التجاوب؛ وبالتالي حدوث تفاعل بين الذات المتكلمة والذات المستمعة.

عرفنا أنّ لمسار التواصل عناصر تتمثل في المرسل، المرسل إليه، القناة، المرجع والسياق والتقنين، التي تسهم في نقل الخبر الذي تحمله الرسالة. ولكن هذا الخبر قد يحتمل الصدق، كما قد يحتمل الكذب في نفسه لا في قائله، والخبر في نظرية الإخبار هو الجديد غير المنتظر، وهذا يعني أن ابن عباد في هذه الرسالة أتى بخبر جديد يحتمل الصدق كما قد يحتمل الكذب، وقلنا فيما سبق بأن الإخبار والتعبير عمليتين اتصاليتين إقناعيتين. وبالتالي فالخبر الذي يحمله ابن عباد في هذه الرسالة هو أن بعض الناس أوردوا سؤالا حول مسألة جاءت في كتاب قوت القلوب في باب الخوف منه وأنه زاد فيه زيادة مفيدة يحتاج إليها المريد في مخالطة بعض الناس. يمكن أن يكون في مصاف الخبر الصادق الذي يكون مطابقا للواقع مع اعتقاد ابن عباد أنه مطابق. وذلك يمكن رصده من خلال وضعية محمد بن أديبة بالنسبة لابن عباد وكذا من خلال السياق الذي يجمعهما ببعض، والذي يفرض على كل منهما تحري الصدق

فيما يقوله. ويضبط الخبر قانون الإخبارية الذي هو شرط الكلام الهادف إلى إخبار السامع والمتمثل في رغبة المتكلم في تمثيل الفكر وتجسيده ليكون معروفا ومدركا عند الآخر، والكلام كما يؤكد على ذلك ديكرو (**DUCROT**) هو كلام للآخر. أما التواصل فهو (تزويد المخاطب بالمعلومات التي لم تسبق له معرفتها). [10]

ولحصول عملية الإخبار ينبغي وجود عمليتين هامتين تسهمان في نقل الخبر وهما عمليتي البلاغ والإبلاغ [11]، إذ يظهر في عملية الإبلاغ ابن عباد ومحمد بن أديبة في مظهر عاملين تقنيين متبايني الوظيفة، بحيث نجد ابن أديبة في مظهر العارض الذي يعرض ما لديه من معلومات عبر القناة المتفق عليها، ويقتضي على ابن عباد أن يكشف عن الخبر أي يحله، بفضل هذه القناة، وهذا ما فعله عندما طرح الموضوع وبدأ في مناقشته.

أما الإبلاغ فهو مبني على افتراض بنية مستترة* في كل قول أيا كان، يقدر فيها القائل لهذا القول والمقول له، وتتخذ هذه البنية الصورة التالية: أفعل+ ح.ك+ أ.ن.ج [12] وهو ما قام به ابن عباد في هذه البنية المقدرة: "**لتعين إجابتكم علي**" [13] هي "**أطلب منكم أن تعين إجابتكم علي**."

وبالتالي فإن عمليتي البلاغ والإبلاغ أساسيتان، يحتاج إليهما المخبر في بناء رسالته، بحيث يستعين ابن عباد في هذه الرسالة بصيغ الإبلاغ من مثل الطلب كما رأينا في المثال السابق، وذلك قصد التأثير ليس في محمد بن أديبة فقط وإنما حتى في المتلقي لمفترض الذي يقرأ نص الرسالة.

تستدعي عمليات الإخبار والبلاغ والإبلاغ توفر شرط ضروري لاستكمال مسار التواصل، وهو "القصد" سواء لدى ابن أديبة أو لدى ابن عباد، إذ قول "القائل" لا يمكن أن يفيد شيئا إلا إذا قصد القائل الأمور الثلاثة الآتية: [14]

- أن يدفع قوله إلى نهوض "المقول له" بالجواب، وهو ما يعادل السؤال الذي وجهه ابن أديبة لابن عباد الرندي، بحيث دفعه إلى النهوض بالجواب.
- أن يتعرف "المقول له" على هذا القصد، والمقول له في هذه الحالة هو دائما ابن عباد، إذ تعرف على قصد ابن أديبة من خلال طلبه المتمثل في تبيان "مسألة في كتاب قوت القلوب" في "باب الخوف منه" "وهي مسألة أوردها بعض الناس". إذ أن هذه التفاصيل تجعل ابن عباد يفهم مقصد ابن أديبة من المسألة وما الذي أراده منه بالضبط.

- أن يكون انتهاض "المقول له" بالجواب مستندا إلى تعرفه على قصد "القائل". وهذا ما نلمسه من خلال قراءتنا لنص الرسالة، إذ نجد ابن عباد يرد على ابن أديبة وفق سؤاله، دون الخروج عنه. وهو مقصد يتجلى في مبدأ الاشتراك* الذي يجمع بينهما في الانتماء والتوجه والغايةنستنتج مما سبق أن العلمية الاتصالية تتم بواسطة الإخبار والتعبير، أما الإقناع فيتم بواسطة التلاعب البسيكولوجي والحجج، بالتالي لا يتم الاتصال إلا بالإقناع ولا يتم الإقناع إلا بالاتصال، وهاتان العمليتان المتكاملتان (عملية الإقناع) و(عملية الاتصال) لا تنتجان في النهاية إلا عملية واحدة، وهي العملية التواصلية. ولما كان كل حجاج تواصلا فإننا نحصل على ثلاثة نماذج تواصلية للحجة: وهي النموذج الوصلي النموذج والايصالي والنموذجي الاتصالي للحجة.

فالنموذج الوصلي تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة وصل، إذ يعامل الحجة معاملة البناء الاستدلالي المستقل التي تكون عناصره موصلة وصلا تاما [15] **"إنما يحتاج إلى شيخ التربية من فيهم بلادة ذهن واستعصاء نفس"** [16]، إذ تقوم عملية التواصل في هذه المقطوعة على عناصر ثلاث هي: "المنقول"، "الناقل" و"المنقول إليه" حيث تكون بهذا الشكل:

المنقول
إنما يحتاج إلى شيخ التربية من فيهم بلادة ذهن واستعصاء نفس

↓

الناقل
ابن عباد الرندي

↓

المنقول إليه		
من فيهم بلادة ذهن واستعصاء نفس	**أصحاب المسألة**	**الشاطبي**

وتعتمد هذه الطريقة في التواصل "نظرية الإعلام الحديثة التي تستعمل مفاهيمها المتعلقة بتقنية المواصلات في وصف التواصل الإنساني." [17]

أما النموذج الإيصالي للحجة، فهو الذي تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة إيصال، لأنه يجعل من الحجة فعلا استدلاليا يتوجه به المتكلم إلى المستمع [18] كما هو الحال في أفعال الكلام، حيث تؤدي الجمل اللغوية وظائف تختلف باختلاف السياقات، فالاستخبار والاستحثاث والاستنكار وأمثالها من المعاني كالجزم والأمر والوعد والنهي والاعتذار والتوبيخ، أفعال مثل الأفعال السلوكية، ومثال النهي في الرسائل: "لا تأخذوا في هذا العلم مع من هو متصف بإحدى ثلاث صفات : كبر بدعة أو تقليد" [19] ثم يأتي النموذج الثالث وهو النموذج الاتصالي للحجة، الذي تكون فيه الوظيفة التواصلية للحجة وظيفة اتصال، " إذ ينظر إلى الحجة بوصفها فعلا مشتركا بين المتكلم والمستمع، جامعا بين توجيه الأول وتقويم الثاني." [20]

يستدل بهذا النموذج ابن عباد الرندي عندما يطرح رأي "سري السقطي" في حوار** بينه وبين من سأله عن طعم الألم. فيقول بلسانهما :

- **هل يجد المحب طعم الألم؟**
- **لا.**
- **وإن ضرب بالسيف؟**
- **وإن ضرب بالسيف سبعين ضربة على ضربة. ودون ذلك أن يستحليه بقلبه ويجد ألمه بجسده.** [21]

وكذلك في مخاطبته لصديقه محمد بن أديبة إذ يقول: **"أما بعد فقد وصلني منكم كتاب وأنتم تطلبون فيه بيان المسألة الواقعة في كتاب أبي طالب البيان الشافي. والكلام فيها على حسب ما طلبتموه عظيم الخطر كثير الضرر لتضمنه كشف أسرار مصونة ونشر علوم مكنونة** [22] " ويمكن تمثيل هذه المقطوعة الحوارية كالآتي:

- **محمد بن أديبة**: لقد قرأت كتاب قوت القلوب وقرءه الناس، وتخوفوا منه لما وجدوا فيه من بعض المسائل الغامضة، فهلا أوضحتموها لنا؟.

- **ابن عباد الرندي**: لقد وصلني طلبكم وعرفت منه ما استعصى عليكم. وسأحاول أن أجيبكم، فإن أصبت الحقيقة فمن قبل المدد الإلهي، وإن أخطأتها فمن أجل العجز البشري [23].

نخلص إذن إلى أن النماذج التواصلية واستناداً إلى طه عبد الرحمان ثلاثة، ولكل نموذج دوره في إحداث عملية التواصل الحجاجية، وأن الاتصال القائم على الحوار هو أكثر النماذج فعالية في التواصل الحجاجي، ذلك أنه يقوم على التزاوج والازدواج بين المخاطب والمخاطَب على مستوى السياق الذي يجمعهما وكذا القصد من خلال التقائهما وفي عمليتي المخاطبة والتلقي وهذا ما نلاحظه في رسائل ابن عباد الرندي الثلاثة التي نحن في صدد دراستها، إذ نلمس الحوار بين ابن عباد وكل من محمد بن أديبة ويحي السراج والشاطبي خصوصا في المقدمة والخاتمة، عند تقديم التحية والسلام والدعاء. ما يحيلنا على دراسة العناصر المشكلة للمسار التواصلي قي الرسائل، بحيث يشكل قطبا الحديث فيه دورا رئيسيا.

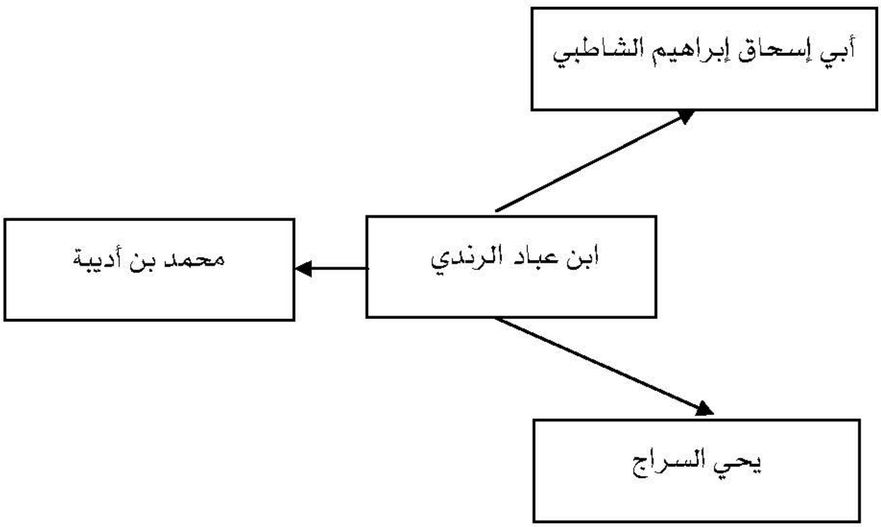
3- الجهاز الشكلي للتخاطب:

سأركز هنا على قطبين فاعلين في العملية التواصلية وفي المسار الحجاجي بشكل عام، وهما المخاطب والمخاطب، إذ سنقوم بتحديد سياق حضور المتخاطبين في الخطاب ودراسة العناصر التي تتحكم في هذا السياق، سواء من حيث المكان والزمان الذي يجمعهما أو من حيث الضمائر المميزة أو من خلال التوجه:(القيم والآراء والموضوع المشترك)، وهذا كله في إطار عرضنا للجانب الشكلي الكلي لصفة الخطاب، الذي يظهر جانبا حجاجيا يدرس عادة في إطار عملية الحديث والمسار الحجاجي [24].

نلاحظ ظهور الصورة الطيفية للمخاطبين الثلاث من خلال رسائلهم، إذ نسجل في كل رسالة حضورا ضمنيا لصاحبها، بحيث يمكننا أن نضع أمامنا صورة كل مخاطب ومقابلته بالمخاطب ومعرفة مدى حوارية** رسالته بالمقارنة مع الأخرى.

يظهر أمامنا في البداية المخاطب، ابن عباد الرندي والمخاطب محمد بن أديبة، وبما أنه صديقه، يمكننا أن نجعلهما في مرتبة علمية واحدة. ثم تظهر صورة التلميذ في

الرسائل التسع الموالية للستة الأولى، وهو يحي السراج الذي يمكن أن نجعله في مرتبة معرفيه أدنى من ابن عباد. وأخيرا تظهر أمامنا الصورة الطيفية لأبي إسحاق إبراهيم الشاطبي الذي يمكن أن نصنفه في مرتبة أعلى من ابن عباد، بما أنه الشيخ المعروف شرقا وغربا. وعليه فطريقة مخاطبة ابن عباد للصديق غير مخاطبته للتلميذ وغيرها للشيخ، ويمكننا أن نمثل لذلك كما يلي:



سنرصد الاختلاف بين المتخاطبين بالاستعانة بالجهاز الصوري للتلفظ* الذي لخصه بنفينست (Benveniste) في الصياغة التالية:

(أنا- هنا- الآن) [Je- Ici- maintenant] باعتباره الجهاز المؤسس لعلاقات التخاطب، هذه العلاقات التي تربط المخاطب بالمخاطبين.

4- علاقة المخاطب بالمخاطبين:

يتعين على كل تحليل خطابي أن يبدأ بتحديد الوضع النصي الداخلي لمختلف فاعلي اللفظ، من بينها وضع المتكلم اللغوي:

يمكننا أن نستنتج درجات وأشكال حضور ابن عباد في الرسائل الثلاث كما يلي:

- حضور واضح، وتدخله مباشر بواسطة إحدى صيغ الدال التي هي "أنا" مثل **"أسلم عليكم كثيرا وأسأل ربي عز وجل لي ولكم من تمام التوفيق والهداية إلى سواء الطريق ما يتكفل بنجاح الآمال وصلاح الأعمال."** [25]

- حضور غير مباشر من خلال العبارات العاطفية، التفسيرية، التقويمية التوجيهية والقيمية. ومن مثل العبارات القيمية والتفسيرية قوله: **"فنقول: هذه مسألة عظيمة الموقع في علم التوحيد جليلة الخطر عند الموقنين من أهل التفريد جارية على أصول أهل الحق حاوية لمعاني الصدق صادرة عن ذي يقين وإيمان وشهود وعيان لم يدع في بيانها سبيلا إلا سلكه ولا حجابا إلا هتكه."** [26]

- حضور يظهر أخيرا من خلال مجمل الاختيارات الأسلوبية وتنظيم المادة الشفهية، إذ إن صورة المتكلم المتغيرة إلى حد ما مع النصوص، تندرج دوما في الملفوظة، سواء بشكل جلي أو خفي، بحيث نلاحظ أن صورة ابن عباد أثناء حديثه مع تلميذه غير صورته في الحديث مع شيخه وغيرها في الحديث إلى صديقه، إذ يتغير الأسلوب بتغير المخاطب، وهذا ما سوف نعرفه من خلال دراستنا لأنواع الحجج في الرسائل التي سوف نرصدها انطلاقا من مخطط بريتون [27] الآتي:

يبدو من خلال الرسائل، أن ابن عباد يملك سلطة معينة تجعله يسيطر على الخطاب، وذلك بجعل مخاطبيه يؤمنون برأيه في المسائل التي يطرحونها عليه، ويدفعهم إلى القول: " أصدق ما يقول لأنه هو من يقول." [28] وهذه هي الغاية القصوى التي تروم إليها الحجج السلطوية.

تتمثل سلطة ابن عباد في امتلاكه للمعرفة التي فرضت على كل من محمد بن أديبيه ويحي السراج والشاطبي، اللجوء إليه في المسائل التي استعصت عليهم. ولقد استحوذ ابن عباد على السلطة أيضا من خلال تخويله المخاطبين* إياها، بما يتفق مع ما تقتضيه قاعدة التخيير، كما تسميها (لاكوف) فعندما يخير المرسِل المرسَل إليه في

شيء ما، فقد منحه السلطة، حتى وإن كانت تؤول في بداية التفاعل الخطابي إلى المرسل. ويتم ذلك في طلب الرأي والمشورة [29].

كما تظهر سلطته أيضا من خلال سيطرته على الحديث، إذ ليس باستطاعة أيا من المخاطبين أن يتدخل أو يعترض على ما يقوله، وعليه فهو مضطر إلى تقبل كل ما يكتبه له، بل يرحب به، دون جدل أو نقاش.

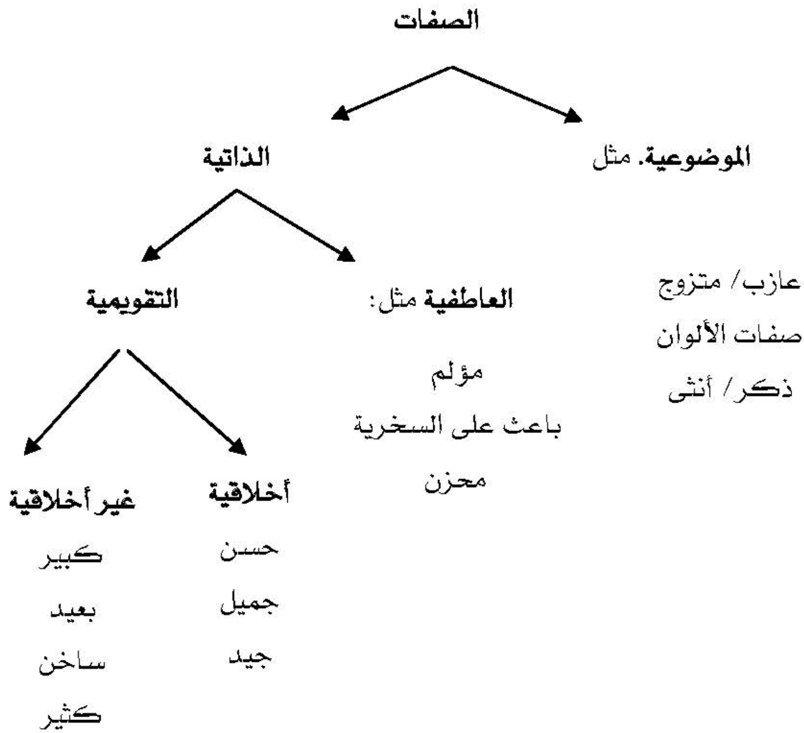
ونلمس سلطته أيضا من خلال سلطة الكلمات التي يوظفها في عبارات عاطفية وتفسيرية وتقويمية وتوجيهية وقيمية، تعبر عن مزاجه وردود أفعاله في القضايا المعروضة عليه، كقوله في الرسالة الأولى: " **فبان بهذا تباين الطريقتين وفرقان ما بين المذهبين، إذ عمدة الأول نظر العقل إلى وجه الدليل ولا يدرك إلا بنوع من القياس والتمثيل وهو معلول عند ذوي التحصيل، ومعتمد الثاني نور اليقين ولا يتراءى به إلا الحق المبين** [30] " وهي جملة تضمنت تفسيرا لتباين المذاهب والطرق بين بعض عباد الله، إذ هناك من يرى بعقله وهناك من يرى بقلبه.

وقوله في الرسالة الثانية: "**ولا يتأتى ذلك على الوجه المطلوب إلا لمن قوي يقينه وضعفت صفات نفسه. وأما من كان في نهاية ضعف اليقين وقوة صفات النفس، فلا يقدر على ذلك ولا يدوم**". [31]

نسجل في هذه المقطوعة حضور عبارات توجيهية، بحيث يقوم ابن عباد بتوجيه المريدين إلى صفات يتصف بها الصابرين، من خلال تعريفها وتحديدها لهم.

ونرصد في الرسالة الثالثة التي بعث بها إلى الشاطبي، عبارات قيمية تظهر في قوله: "**والظاهر أن شيخ التربية في هذه الأزمنة متعذر، ووجوده أعز من الكبريت الأحمر، بل وكذلك أيضا شيخ التعليم**"[32] إذ يشبه ابن عباد ندرة شيخ التربية وشيخ التعليم، بندرة الكبريت الأحمر، وبما أن الكبريت الأحمر نادر والحصول عليه غير ممكن وضئيل جدا، فإن شيخ التعليم وشيخ التربية أكثر ندرة منه، وهذا التشبيه يدل على القيمة التي أعطاها ابن عباد لشيخ التعليم وشيخ التربية.

ويمكن أن نستخلص سلطة الكلمة من خلال الصفات الذاتية التي تظهر في هذا المخطط: [33]



يبين الصفات العاطفية التفاعل الانفعالي للفاعل إزاء الموضوع، ما يلزم المتلفظ بتعهد عاطفي، [34] ومن الكلمات العاطفية التي يفيد معناها:

الألم قوله: الأنين، الشكوى...الخ.

- السخرية: "والظاهر أن شيخ التربية في هذه الأزمنة متعذر، ووجوده أعز من الكبريت الأحمر.ولا أدري أي المصيبتين أعظم: فقد الشيخ المتحقق أو عدم التلميذ الصادق، فإنا لله وإنا إليه راجعون." [35]

- الحزن: البلايا، الجزع، الابتلاء...الخ.

أما الصفات الذاتية التقويمية، فتكون عند إعطاء حكم قيمي للأشياء، وتوجد غالبا في الثنائيات الضدية، مثل (بعيد، قريب)، (كبير، صغير)...الخ.

وتنقسم إلى تقويمية أخلاقية وتقويمية غير أخلاقية. فالأخلاقية هي التي يفيد معناها الحسن والجيد والجميل وتحدد حكما قيميا ايجابيا أو سلبيا [36]، ولا يمكن

أن نطبق المقارنة الأخلاقية إلا بين شيئين ينتميان إلى نفس النوع [37]، إذ يقول ابن عباد في وصفه للألم: "إلا انه يقل ويكثر ويزيد وينقص"، فنجده يقارن بين شيئين ينتميان إلى نوع واحد وهو "الكم" أتى في شكل ثنائية ضدية كالآتي:(قليل # كثير) و(زيادة # نقصان)، بحيث حدد في الأخير حكما قيميا سلبيا يتمثل في قيمة الألم.

كما تجسد الصفات الذاتية التقويمية غير أخلاقية في الصفات التي تظهر حكم القيمة ولا تظهر التزام المتكلم أثناء التلفظ [38] كالآتي: "فإن الصبر على البلايا مقام من مقامات اليقين، وهو تابع له في القوة والضعف والزيادة والنقصان" [39]. ويمكن تمثيلها في هذا السلم الحجاجي:



إنّ تواجد اليقين مع القوة والزيادة في أعلى السلم ووجود الجزع مع النقصان والضعف في آخر السلم والصبر على البلايا في وسطه، حجج دالة على حكم القيمة الذي أراد ابن عباد أن يظهره من خلال ذكر هذه الحجج وتصنيفها بهذه الطريقة. فالصبر على البلايا تتفاوت درجاته بين الناس، إذ هناك من يزيد عندهم ليبلغوا درجات اليقين وهناك من ينقص عندهم ليكونوا من القانطين، فإذا زاد صار يقينا وقوة وإذا نقص صار ضعفا وجزعا. وهذا ما يسميه طه عبد الرحمن بقانون تبديل السلم. [40]

بحيث إذا كان القول دليلا على مدلول معين، فإن نقيض هذا القول دليل على نقيض مدلوله.

ومما يدل على سلطة ابن عباد أيضا امتلاكه للكفاءة التي نستنتجها من نقطتين، هما:

- **الكفاءة العلمية** المتمثلة في امتلاكه المعرفة؛ إذ ثقة المخاطبين في معرفة ابن عباد التي تمثلت في استشارتهم له في بعض المسائل الصوفية، أهلته لاكتساب كفاءة علمية وتقنية وذهنية، بحيث يعد نظره هذا في الواقع إجراء سابقا لحجة الكفاءة.[41]

كما نرصد كفاءة ابن عباد من جانب آخر، وهو جانب المقام، إذ نستنتج من الرسالة التي بعث بها إلى الشاطبي أنه يظهر مقامه أمام مقام الشاطبي، وذلك في قوله: " **إلى أخي إبراهيم الشاطبي**"، فنحن نعلم أن الشاطبي هو الشيخ المعروف شرقا وغربا، ليس مثل محمد بن أديبة أو يحي السراج، كما أنه للمرة الأولى في الرسائل التي يذكر فيها اسم مراسله، وخاصة مخاطبته بـ" **أخي**".

- <u>التواضع:</u>

" **هذا ما ظهر لي في المسألة التي آثرت الكلام فيها، وإني لأعلم أني في ذلك متكلف وسيئ الأدب وآخذ فيما لا يعنيني، ولكني أستغفر الله تعالى وأسأله التجاوز والعفو. فهو أهل ذلك ووليه وهو حسبي في ذلك ونعم الوكيل.**"[42]

والتواضع مبدأ تأدبي وجانب تهذيبي، وهو مبدأ تداولي تنبني عليه عملية التخاطب، ويقضي هذا المبدأ بأن يلتزم المتكلم والمخاطب، في تعاونهما على تحقيق الغاية من أجلها دخلا في الكلام.

من ضوابط التهذيب مالا يقل عما يلتزمان به من ضوابط التبليغ.[43] ومن الملاحظ أن تواضع ابن عباد ناتج عن تربيته الدينية التي تفرض عليه أن يكون متعففا[44] تطبيقا للقول الآتي: "من تواضع لله رفعه". وهذا شرط الكفاءة عند المتصوفة والمسلمين بشكل عام، وهي كفاءة أخلاقية.كما أن حسن الافتتاح في الرسائل المشتمل على التحميدات والدعاء والصلاة على الرسول مظهرا تأدبيا ينم عن أخلاق ابن عباد الرندي.

5- التفاوت في استعمال الحجة مع المخاطَبين:

يتباين استشهاد ابن عباد بكلام الله وكلام رسول الله من رسالة إلى أخرى كما تتباين استعانته بالحكم والحكايات، ويمكن أن نبين هذا التباين في العملية الإحصائية التالية:

	الرسالة الأولى	الرسالة الثانية	الرسالة الثالثة
القرآن الكريم	1	1	6
الأحاديث	1		
الحكايات		2	
الحكم	3	2	2

نلاحظ من خلال الجدول أن استشهاد ابن عباد بالقرآن الكريم هو الأكثر في الرسائل وبالخصوص في الرسالة التي بعث بها إلى الشاطبي، ذلك لأن القرآن الكريم هو الحجة التي لا تدحض والحقيقة التي لا ترفض، وكذلك الحديث غير أنه لم يستشهد به إلا في رسالة واحدة وهي الرسالة التي بعث بها إلى محمد بن أديبة، أما الحكايات فلا نسجل إلاّ حكايتين ولقد وظفها ابن عباد في الرسالة الثانية التي بعث بها إلى تلميذه يحي السراج. ونسجل في المرتبة الثانية من حيث عدد الشواهد " الحكم" إذ استخدمت في الرسائل الثلاث سبع مرات. ففي الرسالة الأولى التي بعث بها إلى ابن أديبة ثلاثة حكم والتي بعث بها إلى يحي السراج نجد حكمتين والتي بعث بها إلى الشاطبي حكمتين كذلك. ومنه نستنتج بأن استشهادات ابن عباد في رسائله تتفاوت من مخاطب لآخر فنلاحظ أنه استخدم القرآن مع كل واحد وأفرط فيه مع الشاطبي، وكذلك الحكم ولكن بدرجة أكبر مع محمد بن أديبة، أما الأحاديث فلا نسجل إلا حديثا واحدا وذلك في مخاطبته لابن أديبة ونفس الشيء بالنسبة للحكايات إذ لا نسجل إلا حكاية واحدة وهي في مخاطبته ليحي السراج.

وعليه فإن هذا التفاوت راجع بالدرجة الأولى إلى مرتبة كل واحد من المرسل إليهم ونظرة ابن عباد إليه، على وجه الخصوص. إذ يراعي في أثناء مخاطبته لهم

هدفين، يتمثل الأول في الإقناع والثاني في طريقة الحجج التي يقابل بها هذا المتلقي، ونجد هذا النوع من الحجج في صنف **الحجج التقويمية** التي يقصد بها " إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعترض على دعواه، فهاهنا لا يكتفي المستدل بالنظر في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطب، واقفا عند حدود ما يجب عليه من ضوابط وما يقتضيه من شرائط، بل يتعدى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يلقي، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به، مستبقا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا مختلف الأجوبة عليها ومستكشفا إمكانات تقبلها واقتناع المخاطب بها" [45]، وهذا ما نجده في الرسالة التي بعث بها ابن عباد إلى الشاطبي عندما ينشئ افتراضات، إذ يقول :" **فإن قيل: كيف يصنع مع هذا من أراد سلوك طريق التصوف : هل يشتغل بطلب الشيخ أو لا يشتغل بطلبه ويبقى منتظر له، وفي كل واحد من القسمين هل يشغل نفسه بعمل من أعمال أهل السلوك أولا؟ فأقول: الاشتغال بطلب الشيخ لا وجه له، سواء كان معه عمل أو لم يكن لأن الشيخ من منح الله تعالى وهدايا للعبد المريد.**" [46] وهكذا فإن ابن عباد يتعاطى لتقويم دليله "بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه، مراعيا فيه كل مستلزماته التخاطبية من قيود تواصلية وحدود تعاملية، حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه" [47] وهذا الحوار الضمني الذي أنشأه ابن عباد بينه وبين نفسه غرضه درء الشك المتوقع من الشاطبي باستباق اعتراضاته ودحضها بالحجج الظاهرة من قبيل الآيات القرآنية.

كما يعمد ابن عباد إلى **فعل الإيصاء** في إقناع مراسليه، بحيث نجد الوصية في كل الرسائل، إذ ترد أحيانا بصفة غير مباشرة وأحيانا أخرى بصفة مباشرة، إذ تدخل الوصية ضمن القيم المشتركة وتكون في أغلب الأحيان من الإنسان إلى نده، أو إلى من هو أدنى منه ونجد الوصية بلفظها الصريح في الرسالة التي بعث بها ابن عباد إلى صديقه ابن أديبة، فيقول: " **وأوصيكم بوصية لا يعرف قدرها إلا من عقل وجرب ولا يستهين بها إلا من غفل فحجب وهي أن لا تأخذوا في هذا العلم مع من هو متصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة أو تقليد. أما الكبر فإنه وبال يمنع من فهم الآيات**

والعبر وأما البدعة فهي ضلال يوقع في البليات الكبر، وأما التقليد فإنه يعقل عن درك الظفر وبلوغ الوطر، ومن اتصف بواحدة منها فقد أدركه سوء القضاء وبلي بجهد البلاء، فكيف بمن اجتمعت فيه. ثم لا يؤمن من سريانها فيكم وانسداد الفهم في هذا العلم بسببها عليكم فيقع الفساد من وجه الصلاح وتنغلق عليكم أبواب الرشاد والفلاح وما يزخرفه أحد هؤلاء من كلام أو ينتحله من حال أو مقام فحاصله سفسطة وزور وتلبيس وغرور وفتنة للقائل والقابل وسبب إلى استمالة كل غمر جاهل: وكل ذلك باطل في باطل" [48]

يقوم ابن عباد في هذه المقطوعة بإسداء النصيحة بواسطة الوعظ، وبما أنه صوفي عارف يحمل وعظه محمل الوصية، ومن الوصايا الواردة بلفظها غير الصريح أي على شكل نصائح* قوله: " **فإن حبس الإنسان نفسه عن هذه الأمور وعن الإخبار ببليته على سبيل الاستراحة إلى الشكوى، كان صابرا صبرا جميلا، حسبما ذكره الله تعالى في كتابه لا شكوى فيه ولا إظهار. فإن واقع هذه الأشياء، وكف نفسه عما وراء ذلك من كثرة التشكي وإظهار التسخط ومجاوزة حد العلم وإظهار التبرم والذم، كان له مقام في الصبر ولكن ليس بمقام الخصوص فإن صدرت منه هذه الأشياء كلها كان خارجا عن حدود الصبر بالكلية، داخلا في ضده وهو الجزع."** [49] وقوله كذلك: " **فمن مهمات السالك أن يفر من هؤلاء فراره من الأسد ولا يشتغل من علومهم إلا بما يخصه في نفسه، في عباداته ومعاملاته وليدع، ما سوى ذلك."** [50]

تتضمن هذه النصائح والوصايا نتيجة لمقدمة معطاة، يمكن تمثيلها بالشكل الآتي:

في المقطوعة الأولى:

لا تأخذوا في هذا العلم / مع من هو منتصف بإحدى ثلاث صفات: كبر أو بدعة أو تقليد

النتيجة المعطاة

أما الكبر فإنه وبال يمنع من فهم الآيات والعبر، وأما البدعة...

الحجج

في المقطوعة الثانية:

فإن حبس الإنسان نفسه عن هذه الأمور عن الإخبار ببليته / كان صابرا صبرا جميلا.

المعطاة النتيجة

حسبما ذكره الله تعالى في كتابه لا شكوى فيه ولا إظهار....

الحجج

فمن مهمات السالك / أن يفر من هؤلاء/ قراره من الأسد.....

للمعطاة النتيجة الحجج

نستنتج من هذه المخططات أن ابن عباد يربط المعطيات بالنتيجة وذلك بصفة ظاهرة أو ضمنية، ظاهرة من خلال الأدوات مثل (أن)، (فإن)، وضمنية مثلما ورد في المقطوعة الثانية، إذ نستنتج أداة الربط من خلال السياق، حيث انعكست مرتبة النتيجة والمعطاة فأخذت النتيجة مكان المعطاة.

نستنتج مما سبق أن التواصل الحجاجي في نصوص الرسائل قائم في عنصرين أساسيين هما :

1- **السياق:** بحيث يجمع ابن عباد ومحمد بن أديبة ويحي السراج والشاطبي، سياق تواصلي موحد وهو السياق الصوفي الذي يتدخل بصفة مباشرة في تدعيم الرأي، ومن ثمة حدوث التفاعل وبالتالي الإقناع.

2- **الحوار:** والذي يظهر من خلاله النموذج التواصلي الحجاجي، حيث يقوم هذا النموذج على الحوار الضمني بين المتخاطبين المتجلي في علاقة السؤال والجواب.

وعليه فإن الخطاب الصوفي عموما قائم على العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ يكون التركيز فيه على مستوى لا يتعدى حدود التأثير في الآخر، خاصة وأن الخطاب الصوفي خطاب حجاجي في ذاته، ذلك أن المتكلم لا يسرد حادثة أو حكاية أو قول إلا وقصد من خلالها تحقيق غاية، وتتمثل هذه الغاية في جعل المتلقي يؤمن بما يقول وبما يفعل بغية إتباعه والسير على مذهبه.

الهوامش:

1 - جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 7.

2 Philippe breton, l'argumentation dans la communication ,3ème édition, la découverte, Paris 2003.P3.

3 - طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب ،1998، ص 137.

4 - ينظر: ليونيل بلينجر، الآليات الحجاجية للتواصل، ترجمة عبد الرفيق بوركي، مجلة علامات، العدد 21، ص 34.

* - إيميل بنفينست : عالم فرنسي في اللسانيات له دراسات لسانية عديدة، شملت أشهر المجالات، لكنه عرف أكثر بدراسات في التداولية ونظرية الحديث التي اعتبر أحد مؤسسيها ومن مؤلفاته Problèmes de linguistique générale Tome1, Tome2.

5 - ينظر : طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، ص 254.

6 - Philippe Breton, Op .Cit, P3

7 Ibid, P3

8 -طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 254.

9 - حمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 302.

* هو صديق ابن عباد الرندي، وبعث له بستة رسائل، واقتصرنا على رسالته الأولى فقط في ترتيب الرسائل الصغرى كعينة تحليله.

10 - عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، ط1، 2003، الجزائر، ص 108.

11 - ينظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص39.

❖ - تحتوي هذه الصيغة فعلا يدل على الطلب والأمر أو السؤال وغيرها من الأغراض الإنشائية مصرفا إلى المضارع في صيغة المتكلم المفرد، كما تحتوي ضمير المخاطب ك والجملة المصدرية ج التي تصوغ مضمون القول. ينظر: طه عبد الرحمن. نفسه، ص 44.

12 - نفسه، ص 44 .

13 - ابن عباد ، الرسائل الصغرى تحقيق ونشر الأب بولس نويا اليسوعي، دار المشرق بيروت، د.ت، ص 20..

14 - طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 45.

❖ - وهو اسم أطلقه " هرش" على قواعد اللغة التي تتجلى فيها مقاصد المؤلف، إذ يرى أن معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص لأن المقاصد هي " العرف المميز الملائم" وعليه فإن بذل أي مجهود لمعرفة مقاصد المؤلف هو خطوة في سبيل الوصول إلى تأويل موضوعي يحد من باب التأويلات. ينظر: محمد مفتاح مجهول البيان، دار توبقال للنشر ط1،1990، ص 105.

15 - طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص255.

16 - ابن عباد، ص131.

17 - ينظر، طه عبد الرحمن، المرجع السابق، ص 257.

18 - ينظر، نفسه، ص ص 259- 260.

19 ابن عباد، ص 27.

20 - ينظر، طه عبد الرحمن، نفسه ص 269.

❖❖ - نظرية الحوار التي بدأ الاشتغال بها في قطاعات علمية مستجدة ومختلفة، من بينها " نظرية الحجاج" ، ينظر طه عبد الرحمن، (اللسان والميزان)، ص 270.

21 - ابن عباد ، ص 92.

22 - نفسه، ص 19.

23 - ينظر، نفسه، ص، ص 19، 20.

24 -Voir : Alain Boissinot, les textes argumentatif, collection didactiques : Bertrand la Coste CRDP de Toulouse, P59.

❖❖ - يميّز طه عبد الرحمن بين نوعان من المحاورة وهما المحاورة القريبة وأسماها"المناظرة" والمحاورة البعيدة ويسميها "التناص" ويعرف "المناظرة" بأنها النظر من جانبين في مسألة من المسائل قصد إظهار الصواب فيها، فالمناظر هو من كان "عارضا" أو معترضا وكان لعرضه أو اعتراضه أثر هادف

ومشروع في اعتقادات من يحاوره سعيا وراء الإقناع والاقتناع برأي سواء ظهر صوابه على يد هذا أو يد محاوره. يُنظر: طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ص، ص 46، 47.

ويعرّف التناص بأنه تعالق النصوص بعضها ببعض، يُنظر: نفسه، ص 47.

* اسم أطلقة " بنفينست Benveniste" على العلاقة بين زمن التلفظ وزمن الملفوظ والعلاقة بين الذات وموضوع الملفوظ والعلاقات السوسيولوجية والتاريخية بين المتكلمين.

25 - ابن عباد ، ص 17.

26- نفسه، ص 20.

27 - Philippe Breton, Op.Cit., p45.

28 Jean Jacques Robrieux, rhétorique et argumentation, édition Nathan, 2ème édition, Paris, 2000 , P 189.

* إذ نستنتج من بداية كل رسالة أن ابن عباد كان مرسلا إليه قبل أن يصبح مرسلا.

29 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، لبنان، 2004، ص 230.

30 - ابن عباد ، ص22.

31 - ابن عباد ، ص 91.

32 - نفسه، ص 132.

33 -C.K Orechioni, l'énonciation de la subjectivité dans le langage., 2ème Edition, Armand Collin, Paris, 1980. P.84

34- C.K ORECHIONI ,OP.CIT, P. 84

35 - ابن عباد ، ص 132.

36 - C.K ORECHIONI. OP.CIT. p 91.

37 - voir; Ibid, p 90

38 - Ibid, p 85

39 - ابن عباد، ص 91.

40 - طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. ص 240.

41 - voir ; Philippe Breton, OP.Cit .p 64.

42 - ابن عباد، ص 140.

43 - طه عبد الرحمان، المرجع السابق، ص 241.

44 - ينظر نفسه، ص.241.

45 - ينظر:عبد الهادي بن ظاهر الشهري، نفسه، ص 473.

46 - ابن عباد ، ص 132.

47 - عبد الهادي بن ظافر الشهري، نفسه، ص 743.

48 - ابن عباد ، ص 27.

* - قد يطلق اللفظان من باب الترادف على معنى واحد هو النصح والإرشاد والوعظ والتهذيب، ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، المرجع السابق، ص 104.

49 - ابن عباد ، ص 92.

50 - نفسه، ص 136.

المتكلم المفكك في فصوص الحكم لابن عربي

أ. صليحة مرابطي
جامعة تيزي وزو

1. وحدوية الخطاب بين المركزية والتماهي :

الكلام فعل لغوي أو تلفظي إرادي ينقل الحديث النفسي إلى تجليات لسانية ويجعل المجرد يتشخص في ألفاظ وعبارات دالة بالوضع والاصطلاح، وهو ظاهرة فردية يعبر بها كل فرد عن مواقفه ومشاعره الداخلية لذلك فعملية الكلام يحصرها وتتحكم بها جهتان ومحركان مسؤولان عن إتيانه بوجه معين من اللفظ والمعنى، كما يعتبر الكلام بعد تلفظه صورة معبرة بدورها عنهما وممثلة لحقيقتهما ،فهما وجها المرآة ومادته وصورته، وهما كما يوضحهما الرسم الإدراك الداخلي والخارجي:[1]

الإدراك الداخلي	← الكلام →	الإدراك الخارجي
↓		↓
المقصدية		التلفظ
غير الصوري		الصوري
صعيد المحتوى		صعيد العبارة
الإحساس الداخلي		الإحساس الخارجي

هذا هو الوجه العام القائم لفعل الكلام، ومن وجهة طرح تفكيكية فعل الكلام أو علاقة المتكلم باللغة مغرقة في الذاتية بل تبتعد عن ذلك إلى فكرة عجز اللغة عن حمل صورة المدلول المقصودة وعن حمل صورة الذات والآخر، فعملية الكلام لدى جاك دريدا كلما اقتربت من الصورة بالإلحاح والجودة كلما ابتعدت عنها بتثبيت استحالة الأمر،وقد أعطى لذلك مثال أفلاطون في محاورته الشهيرة - في جمهوريته - بوضع ذلك الرجل الذي قيض له أفلاطون الخروج من الكهف فتمت له رؤية الأشياء

على حقيقتها تحت نور الشمس، ثم أدرك بعد عودته إلى الكهف بأن الحديث إلى أولئك الذين لم يزالوا مقيدين بالسلاسل والوهم والظلال، عن ذلك العالم الحقيقي للأشياء، العالم البديل لعالم الظلال، أمر لا سبيل إلى ايصاله لهم لانتفاء تصور مثل هذا العالم أولا لأن العالم الوحيد لديهم هو عالمهم هذا عالم الظلال، المسكن الذي يقيمون فيه منذ الطفولة مقيدين بالسلاسل كما يرد في المحاورة، وذلك ليس إلا قصور اللغة عن حمل صورة الوجود، وتثبيت لمعنى الغياب الذي تأسس منذ هيدجر إلى اليوم: لماذا كان ثمة وجود ولم يكن عدم؟ وتلك هي فلسفة الغياب والآخر وفلسفة الاختلاف وإدانة ديردية لمجمل فلسفة الحضور والعقلانية .[2]

اللغة عاجزة عن حمل الواقع إنها مجرد تصور عام عن العالم، وإدراك له وتعبير عنه وإبداع له، إنها الكيفية التي بها ندرك الواقع ونتصوره، فهي تحدث وتبدع الصورة التي تكون لنا عن العالم، وتفرض علينا هذه الصورة، وبهذا الاعتبار فهي قالب يصاغ فيه النظام الذي يشكل ويهيئ الخلط والعماء الموجود في الواقع ذاته. هذه هي الحقيقة التي لا يجب تجاهلها لدى التفكيكيين، فالصورة الفعلية غائبة عن المعطى النصي وفلسفة الغياب قائمة في كل حضور لغوي .

ذلك مفهوم التفكيك الذي يعني غياب الانسجام الشامل عن النص، ويقدمه غريماس وكورتيس في معجميهما قائلين: [التفكيكية بعثرة للنص بحيث يصبح المعنى لا نهائيا، وتتفجر حدود النص ويكتفي المؤول بتتبع الآثار في حقل التناص اللانهائي. فتصبح مجموعة من التأويلات ممكنة بالتساوي، ويظهر النص دائم التناقض مع نفسه، مما يحول النشاط التأويلي إلى مقاربة حدسية شبه إنطباعية.][3] فالنص بطرح التفكيك وبتعريف علي حرب [متعدد المعنى ملتبس الدلالة،كثيف المفهوم متوتر الوجهة إشكالي القضية والأطروحة، إذ هو علاقته بممكناته واحتمالاته، ولذا فهو يحتمل غير قراءة ويختزن ما لا يتناهى من القراءات، التي تراكمت وتفاعلت في ذهن مؤلفه بمسبقاته وبداهاته أو باحتمالاته وأبعاده، ويخترق الذين يعارضونه بجدته وأصالته أو بمتعته وغوايته، وتلك هي مخاتلة الكلام ومراوغة النصوص التي تلعب من وراء المتكلم تند عن سيطرة القارئ.][4]

هذه هي مواصفات النص المفكك، المراوغة، والمخاتلة، وممارسة لعبة المعنى المتماهية المتعددة، والمتكلم المفكِك هو هذا المراوغ المخاتل الممارس للعبة التماهي، فهو صوت النص الذي يتحرر من قيد المؤلف وأفق القارئ، ويكون صورة المحتمل وصوته وإمتداده في المعنى اللانهائي.

وعلى هذا الأساس فالدلالة في النص المفكك محكومة بظروف هي :

. مفهوم المدلول الحرفي هو مفهوم إشكالي

- أن مفهوم السياق لا يفي بالغرض
- أن مفهوم التواصل لا يمكن إختزاله في عملية نقل لمدلول واحد
- غياب المرسل والمرسل إليه والمرجع عن النص فلا نعلم من يتكلم ومن يكتب.

هذه المواصفات تنطبق على كتابات ابن عربي، فهو يمارس مبدأ التفكيك بامتياز حيث يجمع قراؤه نقادا ودارسين أن لغته وأسلوبه يتسمان بالغموض والتعقيد، حيث يرى أبو العلا عفيفي شارح فصوص الحكم، أن ذلك عائد إلى أنه من أهل التصوف اا الذين لا يتكلمون بعموم لسان الخلق، ولا يخوضون فيما يخوض فيه الناس من علم الظاهر، وإنما يتكلمون بلسان الرمز والإشارة إما ضنّا بما يقولون على من ليسوا أهلا له، وإما لأن لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم وما يحسونه في أذواقهم ومواجدهم، أما ما يرمزون إليه فحقائق العلم الباطن الذي يتلقونه وراثة عن النبي صلى الله عليه وسلّم، وهذه الحقائق لا يستقل بفهمها عقل ولا بالتعبير عنها لغة.اا[5]

لذلك فقد تزامنت مع الخطاب الصوفي أزمات فهم وتواصل معقدة، حيث كثيرا ما أساء الدارسون إلى أساليبهم بأن صرفوها إلى غير معانيها، وبأخذهم بظاهر اللغة وتحميلهم غير ما تحتمل من الدلالة.

وقد اشتهر ابن عربي بهذا التعقيد أكثر من غيره، خصوصا فيما يعتبر خلاصة مذهبه وفلسفته، كتاب فصوص الحكم، فها هو أبو العلا عفيفي يعترف في شرحه للفصوص أنه وجد صعوبة جمة في فهم معانيه، وأنه قرأه عدّة مرات مع شرح القاشاني لكن الله لم يفتح عليه بشيء، اافالكتاب عربي مبين وكل لفظ فيه إذا أخذته

بمفرده مفهوم المعنى، ولكن المعنى الإجمالي لكل جملة أو لكثير من الجمل ألغاز وأحاجي لا تزداد مع الشرح إلا تعقيدا وإمعانا في الغموض.[6] وقد لزمه لفهم الكتاب العودة إلى كتابات الشيخ الأخرى التي سبقت هذا المؤلف وقد ساعدته قراءته على إئتلاف لغته واصطلاحاته وأساليبه.

ويعود هذا التعقيد حسب المستشرق نيكلسون إلى أن لغته اصطلاحية خاصة مجازية معقدة وأي تفسير حرفي يفسد معناها، فمعرفة الشيخ واجبة لفهم كتابه، فالكتاب في جملته، نوع خاص من التصوف المدرسي العميق الغامض.[7]

إنه نص يستعصي على الفهم وهذا أول شرط يوفّره نص فصوص الحكم يدخله في دائرة التفكيكية، التي ترى أن الدلالة في النص غير متاحة، وأن نقطة العماء تظل ماثلة فيه مهما تعددت قراءاته بل تزيدها اتساعا وعمقا.

إن تجربة قراءة فصوص الحكم هو تماما ما يراه الأستاذ عادل عبد الله في كتابه [التفكيكية] وهو يحاول القبض على مفهوم التفكيك/ الاختلاف –وهو يقابل بين الكلمتين ربما في وجه من الترادف- من فضح عجز اللغة وحقيقتها السرية التي تتستر والفكر عليها بوسيلة اللغة نفسها، استخدام اللغة نفسها للتعبير عن عجزها ونقصها وعيبها الأساسي، إنها مفارقة الصمت كحالة عبر اللغة .

فمثلا يقول ابن العربي في أول فص هو [فص حكمة إلهية في كلمة آدمية]: [لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء أن يرى أعيانها، وإن شئت قلت أن يرى عينه في كون جامع يحصر الأمر كله لكونه متصفا بالوجود، ويظهر به سرّه إليه : فإن رؤية الشيء نفسه بنفسه ما هي مثل رؤيته نفسه في أمر آخر يكون له كالمرآة فإنه يظهر له نفسه في صورة يعطيها المحل المنظور فيه مما لم يكن يظهر له من غير وجود هذا المحل ولا تجليه له. وقد كان الحق سبحانه أوجد العالم كله وجود شبح مسوّى لا روح فيه فكان كمرآة غير مجلوة...][8]

يمكننا أن نستشف من هذا النص مبدأ الاختلاف الموجود بين شيئين هما ذات الشيء، وهو نفسه مفهوم الحضور والغياب في ذات الشيء وهو نفسه مفهوم، **الشبيه والآخر** أو **الغيرية** ويعبر عنه ابن عربي بقوله: الشيء نفسه وما هو بنفسه أو بتعبير

{**جلاء المرآة**} أو مرآة غير مجلوة، فالإنسان عين جلاء صورة الله في المرآة كما أنه أيضا عدم جلاء هذه المرآة، أي أنها قائمة بفعل الانعكاس في ذاتها لأنها مرآة لكنها غير مجلوة، أي عاطلة عن فعل الانعكاس وهنا يظهر اجتماع المعنيين، معنى الجلاء والخفاء،فالذات الإنسانية قريبة جدا من ذات الله قربا قد يعبر عنه باعتبار الإنسان والخلق جلاء صورة الله في المرآة، وبعيدة بعدا يعبر عنه بعدم جلاء هذه المرآة.

ويحيلنا هذا الفهم إلى ثنائية أخرى يطرحها ابن عربي وهي **التنزيه والتشبيه**، حيث يقول في الفص الإلياسي: {فإن العقل إذا تجرد لنفسه من حيث أخذه العلوم عن نظره كانت معرفته بالله على التنزيه لا التشبيه وإذا أعطاه الله المعرفة بالتجلي كملت معرفته بالله فنزّه في موضع وشبه في موضع، ورأى سريان الحق بالوجود في الصور الطبيعية والعنصرية وما بقيت له صورة إلا وترى عين الحق عينها. وهذه هي المعرفة التامة الكاملة التي جاءت بها الشرائع المنزلة من عند الله وحكمت أيضا بهذه المعرفة الأوهام كلها}[(9)]

يقرن ابن عربي هنا قياس التشبيه بشرط المعرفة اتباعا لقولهم منعرف نفسه عرف ربّه، وهو في ذات الوقت يؤكد تنزيه الله عن هذا التشبيه بالمخلوقات إحلالا لقول الله تعالى: { ليس كمثله شيء} أو قوله :{ سبحان ربك رب العزة عما يصفون} { فالعلم بالسلب هو العلم بالله تعالى، ولكن صفتي التشبيه والتنزيه صفتان حقيقيتان لا يمكن الإكتفاء بأحدهما دون الأخرى لأن العقل وحده ـ وهو ما يعطي التنزيه ـ لا يمكنه أن يستقل بمعرفته، والوهم وحده ـ وهو ما يعطي التشبيه ـ لا يصوره على حقيقته }[(10)]

ومن هنا، من اجتماع المتناقضين التشبيه والتنزيه في ذات الموصوف ومن اجتماع صفتين متناقضتين أخريين هما وجوب المعرفة به ووجوب العلم به بالسلب لإدراك حقيقته ـ أي الله ـ يتمثل لنا مبدأ تفكيكي آخر هو تحديد المعنى ـ وفي الحقيقة لا تحديده ـ عبر تقابل التضاد أو المفارقة، وهو تماما ما يحسن عادل عبد الله التعبير عنه قائلا: {إنها مفارقة التعبير عن الأشياء بضدها، مفارقة البعد عن الشيء في ذات اللحظة التي ننوي بها التقرب منه، المناسبة التي تسوغ عند حدّها هذا القول الإفصاح

عن علاقة ما ، هي التأكيد الذي يحمل صيغتي الضرورة والشمول، التأكيد على أن كل محاولة جديدة لإدراك هذا الشيء، أي محاولة تقام في كل زمان ومكان هي محاولة ستنتهي إلى المصير نفسه، أي الابتعاد عن الشيء الذي تحاول الوصول إليه بذات فعل تقرّبها منه، متزامنا كل ذلك} [11]

تتجلى لنا عبر المفارقة طاقة المعنى التي لا تنحصر في دلالة ولا في نقيضها بل اجتماعهما يولد حالة انفجار المعنى، مطلقة، متعددة، عبّر عنها ابن عربي بمصطلح الفيض أو بتعبير تفكيكي التعدد اللانهائي للمعاني والصفات، والذي ينتج حالة من الغياب مهما تكاثف الحضور، فذات الله غير محصورة الصفات والأسماء، وهي بذلك بعيدة عن الإدراك ولكنها في ذات الوقت جلية واضحة لأنها حقيقية، موجودة في ذات الإنسان عبّر الله عنها عبر نفخ الروح منه فيه.

نعود لاستجلاء معنى النص السابق، الوارد في أول الفص الآدمي، وفيه ينظر ابن عربي، إلى حقيقة الوجود ممثلة في وجود الله ثم وجود الإنسان المعبّر عنه بآدم كصورة لوجود الله، إنّه خلق الإنسان ليرى عينه فيه، ليس حاجة من الله كما يقول أبو العلا عفيفي إلى وجود الخلق لأن الذات الإلهية غنية عن العالمين وإنما يفسر ذلك بقوله:[بل لأن الأسماء الإلهية تطلب ذلك الوجود وتفتقر إليه إذ لا وجود لها إلا به ولا معنى لها إلا فيه، أليس ذلك الوجود إلا مظهر تلك الأسماء ومجاليها؟][12] وهنا نتساءل لماذا تحرّج أبو العلا عفيفي عن قول أن الله يرى ذاته في الخلق وقال بدل ذلك أن أسماءه هي التي تطلب الوجود مع أنه يذهب إلى أن أسماء الله هي ذاته، حيث يقول ابن عربي: [أن يرى أعيانها وإن شئت أن يرى عينه] فصورة الإنسان صورة لهذه الأسماء وصورة لله، وهو ذاهب إلى ذلك المعنى ولكن بطريقة متسللة يضع لها وساطة الأسماء،[مخافة أن يقع في شبهة ما] حيث يخلص إلى القول: [أن غاية الخلق إذن، أن يرى الله سبحانه نفسه في صورة تتجلى فيها صفاته وأسماؤه، أو بعبارة أخرى يرى نفسه في مرآة العالم، وليست رؤية الشيء نفسه في نفسه مثل رؤيته نفسه في شيء آخر يكون له كالمرآة، لأن هذه الرؤية الثانية يعطيها المحل المنظور فيه][13]

وهنا يظهر أبو العلا عفيفي على مدى من التناقض غير المكشوف ومن التبسيط الساذج الذي يرد فيه مسألة الخلق إلى أنها صورة الله المتجلية فيه، والتي تختلف فقط من حيث النظر إليها، فهي قبل الخلق موجودة في ذات الله في نفسه، وبعد الخلق أصبحت صورة منظورا إليها وهذا هو الفارق. إنها مفارقة لا يصعب تقبلها، أن يجتمع المتناقضان في دلالة واحدة فذلك موقف أساسي عند المتصوفة ظاهر في استعمالهم غير المألوف للغة.

ويذهب إلى تأويل آخر قائلا: [وقد يفهم من هذا الكلام أن ابن عربي يقول بإثنينية الخالق والمخلوق أو الحق والخلق أو الوجود الظاهر والله . وليس في الحقيقة أثر للإثنينية في مذهبه وكل ما يشعر بالإثنينية يجب تفسيره على أنه إثنينية إعتبارية، فليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة إذا نظرنا إليها من جهة سميناها حقا وفاعلا، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقا وقابلا ومخلوقا ...][14]

يصف أبو العلا عفيفي هذه الحال من التداخل على أنها حالة من الإثنينية الاعتبارية، وينفي عن ابن عربي أخذه وقوله بالإثنينية، في حين ترى سعاد الحكيم في معجمها الصوفي أنها صورة من الإثنينية الكلاسيكية معرّفة إياها: [إنها حالة من التداخل بين الخلق والحق في وحدة تعجز عن الوصول إلى فصل مطلق أو إلى وحدة متجانسة ولكنها تجمع في تركيب، وقد نتج عن ذلك استخدام مصطلحات من مثل : حق خلق، حق خالق، حق في خلق، خلق في حق، ...تعبر عن هذه الوحدة التي انتهى إليها والتي هي في الواقع تركيب جدلي حي ورؤية حركية لوحدة عينية ملموسة نتجت عن حركة جدلية من خلال اثنينية كلاسيكية][15]

إن هذه الحالة من التداخل تتجاوز حد الاثنينة إلى صورة من التعدد اللانهائي، تتحكم فيها لا نهائية أسماء الله وصفاته المتجلية في خلقه.

والتعدد اللانهائي صفة اللغة عند التفكيكيين وهي ذات صفة اللغة الإلهية عند المتصوفة عموما وابن عربي خاصة. وسنفصل في ذلك فيما يلي .

إزدواجية الخطاب المفكك:

لا بد لنا أن نتوقف أولا عند إيضاح مفاهيمي لعبارة المتكلم المفكك ما المقصود به قبل أن نخوض في هذه اللعبة التفكيكية التي يقوم بها المتكلم في فصوص الحكم، هذا القيام يضعنا أيضا أمام إلزامية تحديد آخر هو تحديد تشكيلي هل مفكك أم مفكك، إنهما لفظان يعبران عن الحالة ذاتها ولكن المفكك خاضع للعبة تفكيكية ممارسة عليه باعتباره اسم مفعول.

أما المفكك فهو مشارك أكثر في هذه اللعبة باعتباره اسم فاعل، لكن هذا التحجيج النحوي لا يحسم المسألة لأننا نتواجد أمام إشكالية غير محسومة يتأسس عليها التيار التفكيكي كله، وهي أن التفكيكية تتحرر من التقييد، فهي تطرح نفسها متحررة من كل قيد ووجهة، ومعدّدة للوجوه المشكلة للعبة النص، هذا التعديد واللاتحديد والتماهي في المعاني والصور التي وجب أن يتصف بها كل نص وكل بناء خطابي وكل صورة هو تماما ما يضعنا في مأزق تشكيل اللفظة.

خصوصا إذا كان المسؤول عن عملية الكلام ليس المتكلم بها فقط بل طرف آخر يكون الباعث عليها والموحي بها، ذلك هو الحال في نصوص ابن عربي[فهو يرى أن كتبه ليست من نمط الكتابات والتآليف العادية بل هي إلهامات ورؤى تلقاها من الله وأمر بإبلاغها إلى الناس لذلك فهي تتبع في فصولها وأبوابها ترتيبا لا يتماشى وقواعد التآليف العادية.] (16)

حيث يورد ابن عربي في الفتوحات المكية أن أسلوبه ليس على ما تكون عليه الكتب من ترتيب منطقي وانتظام فكري، ويعلل ذلك بأن هذه العملية ليست من صنعه بل هو مجرد متلق لما يتجلى على قلبه من معارف، فعن الفتوحات المكية مثلا يقول :[الأغلب في ما أودعته هذه الرسالة ما فتح به الله علي عند طوافي ببيته الأكرم أو قعودي مراقبا له بحرمه المشرف المعظم وجعلتها أبوابا شريفة وأودعتها معاني لطيفة(17).

أما عن كتاب الفصوص فيقول: [فإني رأيت رسول الله في مبشرة رأيتها في العشر الأواخر من محرم سنة سبع وعشرين وستمائة بمحروسة دمشق وبيده صلى الله

عليه وسلم كتاب فقال لي :هذا كتاب فصوص الحكم خذه وأخرج به إلى الناس ينتفعون به فقلت السمع والطاعة لله ورسوله. [(18)]

وقال أيضا في فص حكمة إلهية في كلمة آدمية : ولما أطلعني الله سبحانه وتعالى في سري على ما أودع في هذا الإمام الوالد الأكبر، جعلت في هذا الكتاب منه ما حدّ لي لا ما وقفت عليه، فإن ذلك لا يسعه كتاب ولا العالم الموجود الآن. فما شهدته مما نودعه في هذا الكتاب كما حدّه لي رسول الله: - حكمة إلهية في كلمة آدمية، وهو هذا الباب، ثم حكمة نفثية في كلمة شيثية، حكمة سبوحية ....إلخ [(19)]

وهو يشبه ترتيبه للكلام بترتيب الأسلوب القرآني الذي لا يراعي الترتيب الموضوعاتي بل يتبع في ذلك حكمة إلهية. هذه الحكمة وضعت مثلا آية [حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى] في موقع بين آيات طلاق ونكاح وعدة ووفاة تتقدمها وتتأخر عليها ، ويقول في ذلك [يعطي الظاهر أن ذلك ليس موقعها ، وقد جعل الله ذلك موضعها لعلمه بما ينبغي في الأشياء، فإن الحكيم من يعمل ما ينبغي لما ينبغي، وإن جهلنا نحن صورة ما ينبغي في ذلك، فالله رتب على يدنا هذا الترتيب فتركناه ولم ندخل فيه برأينا ولا بعقولنا ، فالله يملي على القلوب بالإلهام جميع ما يسطره العالم في الوجود فإن العالم كتاب مسطور.[(20)]

فهذا الترتيب حسب الشيخ لا ينبث عن حكمة وتبصر وإختيار، ولا عن نظر فكري، بل أتى بوحي من الله تعالى وبأمر من نبيّه. فإرادة القول هنا متفرقة عن فعل التلفظ والكلام، ولكنها تظلّ مع ذلك عملية عائدة إليه، فابن عربي في بداية الفصوص يعيد فحواها إلى تنزيل من الله قائلا : [فما ألقي إلا ما يلقى إليّ ولا أنزل إلا ما ينزّل به عليّ ولست بنبيّ ولا رسول ولكنني وارث.]

وهو بعد ذلك يسأل الله التوفيق في النقل والإلقاء قائلا: [ومن الله أرجو أن أكون ممن أيّد فتأيّد وقيد بالشرع المحمّدي المطهر فقيّد وتقيّد][(21)]

فعملية الكلام هنا ملقاة عليه وهي في نفس الوقت منه فهل يقصد بذلك أن الفحوى منزل عليه والصياغة اللغوية له، ربما ذلك هو المقصود إذا نظرنا إلى وصفه

السابق للغته بكونها شبيهة بلغة القرآن الكريم في الترتيب، فالتشبيه لا يكون إلاّ في أمرين مختلفين متباعدين، ثم إن الخطاب ـ إذا لاحظنا أول فص ـ يتخذ فيه المتكلم مقام الإخبار عن الله تعالى قائلا :[لما شاء الحق سبحانه من حيث أسماؤه الحسنى التي لا يبلغها الإحصاء......][22]

أما العملية الكلامية هنا فقائمة على جهد تأويلي خاص وعلى معرفة لا سند لها ، ففحواها خبر غير منقول يعتبر ابن عربي مصدره الأول، لذلك فهو يبنيه ويؤسسه على فعل الوحي القائم بدوره على الرؤيا وهي عند ابن عربي أساس الفعل اللغوي وأساس ترتيبه أيضا قائلا في أول الفص :[فأول ما ألقاه المالك على العبد من ذلك : فص حكمة إلهية في كلمة آدمية..........][23]

ويعبر نصر حامد أبو زيد عن هذا الوضع اللغوي بأنه محاكاة للغة الوحي، لغة يكتسبها الصوفي من خلال تجربة المعراج، التي تقربه من الله ويتجلى هذا القرب في إدراكه لشفرة اللغة الوجودية، اللغة الإلهية، فتجربة المعراج رحلة روحية يتخلص فيها الصوفي من عالم الظاهر وينفذ إلى عالم الباطن، ويرقى في معراجه لدرجات اكتساب المعارف التي تمكنه من فك بعض شفرات اللغة الإلهية، وهذا هو سرّ المعرفة التي يقوم عليها فعل الإخبار الذي لا سند له والذي يقوم عليه فعل الكلام في الفصوص، لذلك فلغة الفصوص تشبه لغة القرآن في أوجه عدة، فكما أن بنية القرآن قائمة على باطن اللغة الوجودية وظاهر اللغة الإنسانية، فإن لغة ابن عربي أيضا تحكمها هذه الثنائية التي تقترب فيها اللغة الصوفية أكثر من الوجه الوجودي الباطني، الذي يقوي مستوى الغموض في النص لتحقيق هدف المتصوفة الذي هو ستر المعرفة عمن ليس أهلا لها.

وهنا يجتمع الترتيب غير الموضوعاتي والدلالة الغامضة التي لا تربطها بمدلولها علاقة تواضعية واضحة، وهما سمتان أساسيتان في فصوص الحكم وفي لغة ابن عربي عامة، فعن هذه العلاقة الغامضة التي تربط الدال بمدلوله يقول ابن عربي:

[أعلم أن الأمور الكلية وإن لم يكن لها وجود في عينها فهي معقولة معلومة بلا شك في الذهن، فهي باطنة ـ لا تزال ـ عن الوجود العيني ولها الحكم والأثر في كل ما

له وجود عيني بل هو عينها لا غيرها أعني أعيان الموجودات العينية، ولم تزل عن كونها معقولة في نفسها. فهي الظاهرة من حيث أعيان الموجودات كما هي الباطنة من حيث معقوليتها] (24)

أمّا عن الترتيب الذي ينحو منحى خاصا في لغته فنمثل له بهذا القول: [ثم نقول في الحق تعالى أنّ له علما وحياة فهو الحي العالم. ونقول في المَلَك إنّ له حياة وعلما فهو العالم والحيّ. ونقول في الإنسان إن له حياة وعلما فهو الحي العالم. وحقيقة العلم واحدة، وحقيقة الحياة واحدة، ونسبتها إلى العالم والحي نسبة واحدة. ونقول في علم الحق إنه قديم، وفي علم الإنسان إنه محدث. فانظر ما أحدثته الإضافة من الحكم في هذه الحقيقة المعقولة، وانظر إلى هذا الارتباط بين المعقولات والموجودات العينية.](25)

على سبيل الخاتمة:

إن خطاب الحكمة عند ابن عربي في فصوص الحكم خطاب إلهي، سواء كانت الذات المتلفظة له واحدة أو مزدوجة أو متعددة لامتناهية المعنى والدلالة، فإنها من منبع إلهي، وفي مصب إلهي أيضا، لأنها إذ ذاك تكون دائما مستترة المعنى، إلا لمن يختاره الله ويصطفيه من عباده بهذه المعرفة الإلهية المعرفة الباطنة، فنرى معادلة الظاهر الباطن متحكمة في هذا الخطاب كما تتحكم فيه مجموعة من المتضادات التي تلحقه بالتفكيك.

حيث يمكننا الآن في الختام أن نناسب بين المفاهيم التفكيكية ومفاهيم ابن عربي في فصوص الحكم خاصة وفلسفته عامة، أوّلها أن لفعل الكلام وجهان إدراك خارجي وإدراك داخلي، ويقابله في طرح ابن عربي لغة الظاهر ولغة الباطن:

إدراك خارجي................لغة الظاهر

إدراك داخلي.................لغة الباطن

وما يطغى لدى التفكيكيين هو الوجه الباطن من الدلالة الذي يستحيل القبض عليه، فهو يمثل عجز اللغة عن حمل صورة الوجود، وتثبيت لمعنى الغياب.

وهو كذلك الوجه الذي يطغى في طرح ابن عربي، فهو الأسلوب الذي تتسم به اللغة الوجودية أو اللغة الإلهية، لغة الباطن التي قلنا سابقا أنه يحاول محاكاتها. وما

تتسم به هذه اللغة عند التفكيكيين هو غياب الإنسجام الظاهر، وهي في الفصوص تتبع ترتيبا غير موضوعاتي، وغير منطقي، كلغة القرآن التي ترتبها حكمة إلهية، وليس إعمال الفكر والمنطق، بل الوحي الإلهي هو الذي يوحي على ابن عربي ترتيب لغته، وذلك مصدر لا يمكن القبض على مقاصده فتبقى الدلالة مخفية دائما عن المتلقي غائبة في ذات حضورها وهذا مبدأ التفكيك كما هو مبدأ المتصوفة.

ثم مفهوم الاختلاف differance والشبه simulacre لدى التفكيكيين الذي نقابله عند ابن عربي بحالة الشيء نفسه وما هو بنفسه، وحالة المرآة غير المجلوة.

كما يقابلهما لفظان مفردان هما التنزيه والتشبيه :

التفكيكية الفصوص

الاختلاف ....التنزيه

التشابه..............................التشبيه

وفي التقاء هذين المعيين المتضادين ينتج لدينا معنى تفكيكي آخر هو المقابلة الذي يعني انفجار طاقة المعنى، التي تولد لا نهائية المعنى ولدى ابن عربي حالة الفيض.

التفكيكية:

التشابه + الاختلاف + المقابلة = التعدد اللانهائي للمعنى

الفصوص ـابن عربي ـ:

التشبيه + التنزيه + الجمع بين الأضداد[انفجار طاقة المعنى]=الفيض

لنستنتج في الأخير أن كتابة ابن عربي في فصوص الحكم تقترب من الطرح التفكيكي بتوفرها على مجموع الآليات والعلامات التي عيّنناها سابقا وتظل هذه الدراسة مجرد قراءة جزئية ويبقى مجال البحث في التناسب بين السرد الصوفي والمدرسة التفكيكية مفتوحا يؤكده مفهوم التماهي في الدلالة والانفتاح اللانهائي الذي تتبناه التفكيكية ويتخذه ابن عربي سُلّما يرتقي به المتصوف في رحلة البحث عن المعرفة واللغة الإلهية.

الإحالات:

1 . يراجع، محمد الداهي . سيميائية الكلام الروائي . ط1 شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء 2005، ص22.

2 . يراجع، عادل عبد الله . التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل . ط1، دار الحصاد للنشر دمشق 2000، ص12.

3 . رشيد الإدريسي . سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة . ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000، ص15.

4 . علي حرب . هكذا نقرأ ما بعد التفكيك . ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2005، ص23.

5 . ابن عربي . فصوص الحكم . تعليق أبو العلا عفيفي، ط2 دار الكتاب بيروت 1980، ص15.

6 . نفسه، ص25.

7 . نفسه، ص12.

8 . نفسه، ص48.

9 . نفسه، ص181.

10 . نفسه، ص32.

11 . عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص11.

12 . ابن عربي، فصوص الحكم، ج2 ص6.

13 . نفسه، ج2 ص7.

14 . نفسه، ج2 ص8.

15 . سعاد الحكيم . المعجم الصوفي . ط1، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص21.

16. نصر حامد أبو زيد . هكذا تكلم ابن عربي . ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ص99 .

17 . نفسه، ص نفسها.

18 . نفسه، ص101.

19 . فصوص الحكم، ص 56،57.

20 . هكذا تكلم ابن عربي، ص100.

21 . الفصوص، ص48.

22 . نفسه، ص ن.

23 . نفسه، ص نفسها.

24 . نفسه ص51.

25 . نفسه ص52.

بعض خصائص الخطاب الإحالي في قصّة "دومة ود حامد" للطيب صالح

عبد المنعم شيحة
جامعة منوبة - تونس

I. تمهيد:

يتنزّل بحثنا في قصة "دومة ود حامد" للأديب السوداني الطيّب صالح ضمن دراسة قضيّة المرجع في القصص العربيّ المعاصر ومحاولة استصفاء بعض خصائص الإحالة داخل النصّوص القصصية، مُتجاوزين قدر المُستطاع ما غُلّق من عناصر آناء الدراسة البنيويّة للقصص.

إنّ ما يُحسب للسرديات على امتداد العقود التي تلت نظريات جيرار جينات وتودوروف وبارط وبريمون...فيه، ما أنجز من دراسات علميّة شرّحت النصّ القصصيّ وحلّلت أنساقه السرديّة وقرأت جملة العلاقات القائمة بين عناصره وفق مبدإ المحايثة الذي فصل النصّ عن كلّ ما يحيط به.

لذلك بات من الضروري اليوم السعي إلي توسيع مجالات دراسة القصص علي نحو ما فعل أهل التداوليّة عندما وصلوا النصّ بلسانيات التلفّظ، ونظروا في أوضاع المتخاطبين أثناء التلفّظ ليصبح المقام السرديّ من متطلّبات دراسة القصص.

ونحن نحسب أنّ البحث في مراجع القول وكيفيات تشكّلها داخل الخطاب القصصيّ من مجالات البحث الجديرة بالاهتمام لما لها من أهميّة آن الحديث عن عوالم القصّ، وكيفيات قدّها وفق وجهات نظر خالقها - بالمعني الأدبي- .

لذلك سيكون نظرنا في هذا "النصّ- المثال" محاولة لاستكناه بعض خصائص الخطاب الإحاليّ في نصوص قصصيّة تتلوّن بوجهات نظر المتكلّمين فيها، وجهات اعتقادهم.

II. تقديس المرجع في "دومة ود حامد" للطيب صالح:

1. القصة:

- **قراءة في العنوان:**

يرد عنوان القصة اسما معرّفا بالإضافة، ونستنتج ببعض الجهد ومعرفة سابقة بكتابات الأديب السوداني الطيب صالح أنّه اسم لمكان تستقرّ فيه هذه الدومة- أو النخلة العالية- وأنّ الأمر يُأخذ في مقصده على أنّه مجاز عقليّ.

فالمُحال عليه من العنوان هو اسم لمكان ما- سودانيّ لا شكّ- وإن ورد الاسم المضاف، فيه- أي النخلة- منسوبا إلى شخص- ود حامد- في محلّ المضاف إليه.

إنّ النخل عند العرب قرين الأرض وقرين الثبات، وهو في إحالاتهم يرتبط عادة بالمكان ولا ينفصل عنه كقولهم "نخيل المدينة ونخيل نجد ونخيل الأهواز".

وتعيدنا هذه العنونة المُحيلة على المكان إلى مرجعيّة مألوفة في الرواية العربيّة المعاصرة تُنسب فيها الرواية إلى أمكنة "واقعيّة" لها دلالاتها المُسبقة عند الناس من أمثلة روايات نجيب محفوظ "خان الخليلي" و"قصر الشوق" و"السكّرية" و"زقاق المدق" وغيرها...

أمّا إذا حططنا الرحال عند متن القصة فنكتشف أنّنا لم نحرف قراءة العنوان كثيرا، فدومة ود حامد تُعرّف بها هذه القرية النيليّة المنسيّة التي لا تكاد تمتلك شيئا إلاّ دومتها "عندكم في المدن المتاحف أماكن تحفظ تاريخ القطر والأمجاد السالفة.هذا الشيء الذي أحبّ أن أريكه قل إنّه متحف. شيء واحد نُصرّ أن يراه زوّارنا" (الدومة ص33).

وهي كذلك موجودة في القرية منذ عرف الناس القرية "كلّ جيل يجئ يجد الدومة كأنما ولدت مع مولده و نمت معه"(الدومة ص35) وهما لا تكادان تنفصلان في مخيّلة أهلها "و منذ كانت بلدتنا، كانت دومة ود حامد"(الدومة ص39).

فهل نُساق بهذا التمشي إلى استكناه معاني الدومة ومراجعها خارج حدود القصّة، وفي مضارب التاريخ الذي عاصره الطيّب صالح ونهل منه؟

أنّنا وإذ لا ننفي أنّ عالم الناس أو الواقع هو مصدر مراجع النصّ ومادّته الخام، نُسلّم مع باحثي السرديات أنّ أبرز ما يميّز ملفوظات التخييل القصصي انقطاعها عن المرجع.

فهي لا تصل المتقبّل لخطابها بمرجعيّة واقعيّة لها وجود حقيقيّ في عالم الناس وإن أوهمت بذلك أو قصدت كما أشرنا سلفا آن حديثنا عن العنوان.

لذلك سيكون بحثنا في "الدومة" بحثا في تلك الدلالة الجديدة التي يُنشئها سياق القصّ وهو يرسم ملامح المراجع فيه، ويصوغ خطابه الإحاليّ وقد التبس بمنطقه.

●خصائص مرجع الدومة:

مرجع الدومة في قصة الطيّب صالح هو جوهر القصّ، وهو المرجع الأكبر الذي ترتبط به بقيّة المراجع بطريقة أو بأخرى، إذ لا مرجع في النصّ إلاّ ويرتبط بالدومة سلبا أو إيجابا.

وهذا يعني أنّ الوظيفة الإحاليّة للدومة هنا هي وظيفة تعيينيّة بها يتحدّد المجال الذي تقع فيه أحداث النصّ وعنها تتوالد الحكايات والأخبار.

إنّ إشعاع مرجع الدومة على كلّ الأحداث في الأقصوصة له مبرّراته التي تظهر من خلال تحديدها للعلاقات بين الأطراف المتداخلة في النصّ: بين أهل القرية والغرباء عنهم، أو بينهم وبين الحكومات المتعاقبة على السودان.

وقد ظلّت العلاقات مُتقابلة على مرّ أحداث القصّة، فهي إمّا مع الدومة أو ضدّها. لذلك فاء هذا المرجع على كلّ الأحداث فيها حتى لا نكاد نجد حدثا لا يرتبط بالدومة بطريقة أو بأخرى.

وقد ورد النصّ على لسان متكلّم يقصّ نُتفا من أحداث القرية وتاريخ دومتها على مرويّ له - في مقام الضيف- يستعدّ للمغادرة صباحا مثل غيره من الزوّار الذين لم يطيلوا المكوث في هذه القرية المعزولة.

وحتى الأحداث القليلة في الحكاية والمتزامنة مع أقوال المتكلّم جاءت في نطاق سرد الأقوال من مثل قول المتكلّم:

- "ها قد وصلنا...تصبّر يا بني ماهي إلاّ ساعة و تهبّ نسمة العصر" (الدومة ص37)
- "هيّا بنا يا بني إلى البيت...هذا الوقت قبل المغرب بقليل"(الدومة ص37)
- "تفضّل يا بني البيت بيتك" (الدومة ص38)
- "أمهلني يا بني ريثما أصلي صلاة المغرب... يقولون أنّ المغرب غريب إن لم تدركه فاتك... السلام عليكم ورحمة لله... السلام عليكم ورحمة لله. وي. وي هذا الظهر يوجعني منذ أسبوع" (الدومة ص39).

ولم يستحل المرويّ له راويا إلاّ في السطور الأخيرة من القصة، في حين وردت استفهاماته القليلة- في شأن الدومة- على لسان المتكلّم من قبيل:

- "تقول من زرع الدومة؟ ما من أحد زرعها يا بني." (الدومة ص35).

إنّ هذا الأسلوب في القصّ الذي يُسلّم فيه السرد إلى متكلّم لا يكاد يترك الكلام، له غاياته القصوى التي نتبيّنها في آخر النصّ حين يسكت الشيخ عن الكلام المباح ويعود المرويّ له راويا يتحدث عن الحزن المُبهم الذي خلّفته الحكاية في نفسه ووصيّة المخاطب الأخيرة.

يقول في آخر الرواية "إنّك ولاشكّ راحل عنّا غدا. فإذا وصلت إلى حيث تقصد، فاذكرنا بالخير ولا تقس في حكمك علينا"(الدومة ص52).

لقد كان الراوي وفيّا لما أضمره فنقل لنا كلام الشخصيّة الرئيسية ضمن خانة الخطاب المنقول(le discours rapporté) في صنافة جينات(1972) وقد قلّص من حضوره حتى كاد الخطاب يصبح فوريا(Discours immédiat) وفق صنافة هذا الباحث [1].

لذلك جاءت مراجع الحكاية – وأساسا الدومة- مسرودة من وجهة نظر المتكلّم، مُلوّنة بجهة اعتقاده في مختلف تفاصيلها. وهي إذا شئنا تلخيص أحداثها لا تخرج عن التالي:

◊ سرد تاريخ الدومة وجملة كرامات الوليّ الصالح ود حامد.

◊ سرد تاريخ الصراع حول الدومة بين الأهالي والحكومات المتعاقبة.

◊ سرد تاريخ القرية، وحياة سكّانها الرتيبة، وصراعهم اليومي مع ما لا يحتمله غيرهم مثل النمّتة وذباب البقر والحرارة.

لقد وردت هذه الأحداث التي سردها المتكلّم مُتداخلة، مُتساندة، تأخذ بأعناق بعضها وفق مبدإ شجون الحديث الذي لا ينداح منظّما أبدا، ولكنّه يصبّ في مُجمله ضمن خانة "صناعة الأسطورة" أو خلق المرجع الأسطوري الذي يبدأ صغيرا ثمّ يتدحرج ليكبر ككرة الثلج تبعا لتراكم السرد وتوالد المدلولات من رحم الدوال، وهى تتراصّ تباعا لوصف الدومة أو سرد تاريخها وحكايات الصراع حولها.

وهكذا يتشكّل أمامنا مرجع مُعقّد، مُتضخّم، لا يمتّ بصلة إلى مراجع الواقع لأنّه قُدّ من لغة ونُحت في أذهان شخصيات قصصيّة- هم سكّان القرية أو الوعي الجمعيّ في تعريف نشأة الأسطورة- كما تبلور على يديّ الشيخ المتكلّم الذي ينوب الوعي الجمعيّ وينطق باسمه.

ومن ذلك قوله مثلا: "ونحن حين ترتدّ بنا ذكريات الطفولة إلى الوراء، إلي ذلك الحدّ الفاصل الذي لا تذكر بعده شيئا. نجد دومة عملاقة تقف على شطّ في عقولنا، كلّ ما بعدها طلاسم فكأنّها الحدّ الفاصل بين الليل والنهار"(الدومة ص35).

ولكن كيف صيغ هذا المرجع صياغة قصصيّة؟ وكيف عبر إلينا مُتلبّسا بمقاصد الذات المتكلّمة؟

2. أن ترى ما نرى(نحو توجيه الوصف):

نشير بداية أنّنا لا نستطيع تناول المراجع في القصّ دون ربطها بالمتكلّم وهو يصوغ خطابه إلى مقول له داخل النصّ.

فيصنع عندها خُططه واستراتيجياته محاولا الإيهام بالحياد والتستّر ولكنّه لا يستطيع أن يقدّم إحالاته إلاّ ملتبسة بوجهة نظره، وبجهة إدراكه للأشياء وبمختلف مواقفه ومعتقداته وإيديولوجيته التي يسعي إلى الإقناع بها وإن ضمنا.

لذلك لا ينفصل المرجع في "دومة ود حامد" عن الإدراك (perception)، أي الطريقة التي يدرك بها هذا المتكلّم الأشياء، وينقلها للمرويّ له.

وقد ربطها علماء القصص الأنقلوسكسونيين خاصّة، بوجهة النظر (Point de vue) معتبرين أنّها ترد مُضمّنة في العمل القولي الذي ينشأ بين المتكلّم والمخاطب والمقام الرابط بينهما ويصحّ فيها النظر إلى الأشياء بحسب الموقف الذي قد يُتّخذ منها [2] .

لقد حاول المتكلّم إيهام مخاطبه أنّه "يعقلن" حديثه عن القرية فجمع في حديثه بين القسوة عليها والافتخار بها، بين التألّم لحالها والقبول بها مقرّا ومستقرّا.

وقد حاول قدر المستطاع عزل وجهة نظره عن وجهة نظر سكّان القرية بل ادّعي مسايرته المرويّ له وفهم ثقافته وطبيعة تركيبة أبناء البنادر فيه، فسعي لشرح ما غمُض عليه وطلب إثارة الدهشة والانبهار لديه.

لكنّنا ما أنعمنا النظر في دواخل قوله نتبيّن ضروبا من الذاتيّة كلّما تحدّث عن المرجع الأكبر في النصّ وأساسا كلّما **وصفه**.

وهي ذاتيّة مشوبة بنوع من محاولة التوجيه أو التأثير في المخاطب وخاصّة عند توظيف فعل الإدراك الرئيسي أي الرؤية وربطه بضمير المخاطب المفرد "أنت"، كما نتبيّن ذلك من هذا الجدول:

أفعال الإدراك	المُدرك	المُحال عليه (الدومة)
◄أنظر إليها ◄أنظر إلى	←أنت	♥أ- "أنظر إليها ضاربة بعروقها في الأرض، أنظر إلى جذعها المكتنز الممتلئ كقامة المرأة البدينة وإلى الجريد في أعلاها كأنّه عرف مهر جامح ".
◄أتراها	←أنت	♥ب- "أتراها عقابا خرافيّا باسطا جناحيه على البلد بكلّ ما فيها".
◄أنظر إليها	←أنت	♥ج- "أنظر إليها يا بني شامخة، أنفة،

◀يا بني		متكبّرة، كأنّها صنم قديم".
◀تراهـا	←أنت	♥د- "أينما كنت في هذه البلدة تراها".
◀لتراهـا	←أنت	♥هـ- "بل إنّك لتراها وأنت في رابع بلدة من هنا".

إنّ تحليل المُحال عليه في هذه القصة يتطلّب تنزيله في السياق المقالي الذي ورد فيه، كما يقتضي تعليقه بمنطق الأحداث الآخذة برقاب بعضها لتقريب صورة القرية ودومتها للمرويّ له المتألّم والمُستعدّ للرحيل، قبل أن يغادر ويصبح في درجة ثانية راوية للأحداث.

علي المرويّ له أن يتشرّب القرية ودومتها حتى "يذكرها بالخير ولا يقسو عليها"، لذلك جاءت العبارات الصائغة للمرجع المُحال عليه ضمن مقاطع وصفيّة مكثّفة.

ثبت فيها الموصوف وتعدّدت الموصوفات بل تكرّرت وفق نسق تصاعديّ يرسم الدومة من مختلف زوايا النظر المُمكنة التي يتّخذها السارد (من بعيد /من قريب/تحت الدومة/وسط القرية /عند ضفّة النيل...).

ولنأخذ مثالا على هذه **الطبقة الأولى** من الوصف التالي: ❖"بل إنّك لتراها وأنت في رابع بلدة من هنا."

ولا يكتفي الواصف بالوصف متعدّد الزوايا فقط بل يُدمج وجهة نظره طيّ الوصف فإذا بالموصوفات تنأي عن الموضوعيّة أو ما يُسميه فيليب هامون" منطق الوصف" لتأخذ أشكالا ملوّنة بذات واصف عاشق، مُتغزّل، يذوب صبابة في معشوقه.

أو لنقل وفق المنطق الذي أسّسنا عليه طرحنا، أنّ المتكلّم ينحت بأوصافه صورة أسطوريّة للدومة يصعب علي المرويّ له نسيانها.

ومثالنا على هذه **الطبقة الثانية** من الوصف التالي:

❖"شامخة، متكبّرة، كأنّها صنم قديم"/ ❖ "عقابا خرافيّا باسطا جناحيه على البلد بكل ما فيها"

ولا يتوقّف الأمر عند الإيغال في الوصف وإخراج المرجع مخرج المقدّس الذي يُقدّ من قطع مركبّة (puzzle) مُتماسكة، مُكمّلة لبعضها البعض.

وإنّما يُقرن الوصف بمحاولة توجيه نظر المخاطب إلى الصور التي يعتقد فيها المتكلّم، ودفعه إلى الاعتقاد في ذات المعتقد واعتناقه إن لزم الأمر.

فقد قدّمت لنا أفعال الإدراك- في الجدول- الأمر على أنّه مجرّد نظر بالعين المجرّدة لا ضرر منه (انظر إليها، أتراها، أنظر إليها يا بني، تراها) وكشف لنا قسم المُدرك، أنّ المعنيّ بعمليّة الإدراك هو المرويّ له(أنت، أنت، أنت..).

ولكنّنا ما توّقفنا عند قسم المحيل عليه، بدا الأمر لنا متجاوزا لمجرّد الإدراك بالبصر. فالموصوف الذي يُطلب مشاهدته بفعل "أنظر" هو النخلة العالية يستحيل في هذه **الطبقة الثالثة** من الوصف عقابا أسطوريا باسطا جناحيه على البلدة بكلّ ما فيها.

يقول: "أتراها عقابا خرافيّا باسطا جناحيه على البلد بكل ما فيها." وشتّان بين النخلة والعقاب الأسطوري، إذ تنتمي الصورة الأولى إلى عالم المُدركات التي قد يراها المرويّ له بنظره. أمّا الصورة الثانية فتُربط بالاعتقاد والتأويل والرؤية بغير العين المجرّدة.

وهذا التلاعب من قبل المتكلّم فيه سحب للمخاطب إلى طبقات من الرُؤية عميقة، تبدأ بالعين المجرّدة - ما داما يقومان بجولة قرب الدومة- وتنتهي برؤية توجيهيّة مقرونة بأداة الاستفهام الإنكاريّ "أ" الذي يجئ في ظنّ المتكلّم ولا مفرّ للمخاطب منه.

فيصبح الأمر وفق الشيخ المتكلّم عن دومته ودومة قريته على النحو التالي:" عليك أن تري ما أراه لا ما تراه، فتنظر بعينك وتري بفهم أو اعتقاد أهل القرية لتكون قد عرفت الدومة".

فهل نحن مع **وصف موجّه** بعبارة إريك لي كالفيز [3](Eric le Calvez) ؟

إنّ الظاهر ممّا رأينا يدلّ على علامات حضور المتلفّظ في ملفوظه، بل يدلّ علي علامات توجيهيّة للمتقبّل حتى يعتقد فيما يعتقده هو.

وهي عبارات تحضر فيها جهات قول تنتمي إلي ما يمكن تسميته بـ"الجهات التقويميّة (Modalité appréciatives)، وهي تلك المتعلّقة بما يُبديه المتكلّم في كلامه من أحكام وتقويمات وتأويلات للمضامين القضويّة التي يقولها" [4] من قبيل:

- "لقد اعتدنا هذه الحياة الخشنة"(الدومة ص 34).
- "بل نحن في الواقع نحبّها"(الدومة ص 34).
- "وتجيئنا في وقت ليس صيفا ولا شتاء، فلا تجد شيئا"(الدومة ص33).

ونسبة التوجيه في هذه الأمثلة إذا ما قارنّاه بالوصف الموجّه للدومة تعتبر ضعيفة ولكنّها ليست معدومة كما يذهب إلي ذلك سيرل عندما يقول"إنّ مؤلّف الأثر المتخيّل يوهم بأنّه ينجز سلسلة من الأعمال المضمّنة في القول تكون في الأصل ذات طبيعة إثباتيّة" [5].

إنّ الرواية خطاب قدره أن يكون مُوجّها على حدّ قول محمد الخبو، ذلك" أنّه من العسير أن نتحدّث عن الحياد في النصّ الأدبيّ عامة والنصّ الروائيّ خاصّة. وحتى ما يوهم الروائيّ في ما يكتب بأنّه من باب المسرود الذي لا دخل للراوي أو الرائي في توجيهه، وقد غابت فيه الموجّهات التركيبيّة، لا ينفكّ من آثار سارده أو مؤلفه" . [6]

3. سحر المجاز:

ولم يتوقّف الأمر عند طبقات الرؤية الثلاثة التي رأينا وما صاحبها من استقطاب خفيّ للمخاطب وتفنّن في جرّه إلى الفخّ الذي حُفر له مُسبقا، بل جاوزه إلى توظيف الوجه الثاني للكلام (أي المجاز مُقابلا للحقيقة وجهها الأوّل) ليُضاف هذا إلى محاولات المتكلّم صبغ مرجعه الذي يحيل عليه بسمات أسطوريّة تخرجه عن فضاء المعهود أو المألوف. فكيف ذلك؟

توظيف التشبيه في وصف الدومة:

- ♦ كأنّها الحدّ الفاصل بين الليل و النهار← تشبيه مرسل مجمل

♦ كأنّها ذلك الضوء الباهت الذي ليس بالفجر ولكنّه يسبق طلوع الفجر← تشبيه مرسل مجمل

♦ تقوم فوقه كالديدبان ← تشبيه مرسل مجمل

♦ انظر إلى جذعها المكتنز الممتلئ كقامة المرأة البدينة← تشبيه مرسل مجمل

♦..إلى الجريد في أعلاها كأنّه عرف المهر الجامحة←تشبيه تام(مرسل مفصّل)

♦ كأنّها صنم قديم← تشبيه مرسل مجمل

إنّ التشابيه التي أوردها المتكلّم في وصف الدومة، تساهم ولا شكّ في تضخيم المرجع، وإعطائه تلك الهالة المقدّسة التي يرنو إليها صاحب الكلام.

لقد كلف الشيخ بالدومة حتى صار إجراء الكلام"على حقيقته"آن وصفه لها، قاصرا عن تمثيلها للمرويّ له، لذلك وسمها بأهم المجازات لفتا للنظر وشدّا للانتباه، أي التشبيه قرين القدرة على قول الشعر عند البلاغيين القدامى، وقرين الإصابة في الوصف [7].

إنّ الربط التاريخي القديم بين القدرة علي التشبيه والشاعريّة هو ما استلهمه المتكلّم وهو يقدّ مرجعه من لغة تتجاوز الواقعيّ بمراحل، فأهل البلاغة على حدّ قول جابر عصفور" لم يجدوا بأسا في عدّ التشبيه علامة على الشاعريّة ودليلا على براعة الشاعر.". [8] فهل نحن مع شاعر؟

إنّ الصياغة القصصيّة لمرجع الدومة استقدمت- كما بدا لنا- من فضاء الصورة الشعريّة بعض أدواتها سندا للمتكلّم الذي ثبت لنا أنّه لا ينظر بعينيه إلى النخلة موضوع الحديث.

وإنّما يعتقد ضمن وعي جمعيّ – يكاد لا يخفي علي المتفحّص- في ثابت لا تغيّره الأيّام، ولا تُبليه، ويسعى ضمن دائرة هذا الفكر الجمعي إلى تغليب هذا الثابت على المتغيّر، وهو نفسه ما نعتناه في بداية تحليلنا بالمرجع الأسطوريّ.

وقد تبيّن لنا أنّ المرجع لا يصلنا إلاّ مُستصفى من إدراك المتكلّم، ولا يُصاغ إلا بصوته. فكيف تجسّم ذلك في هذه الأقصوصة؟

4. المرجع وخلق الأسطورة:

يُبني المرجع الجوهري في القصّة على لسان المتكلّم الذي ينوب اللسان الجمعيّ للقرية فيرد ملوّنا بجهة اعتقاد الذات المتكلّمة ومن خلفها جهة اعتقاد الذات الجمعيّة، إذ يحمل أهل القرية الرؤية ذاتها حول الدومة وصاحبها، ويعتقدون الاعتقاد نفسه في كرامات الوليّ الصالح الذي مشي علي الماء وقاوم الظلم بالعبادة.

وما الذات المتكلّمة وهي تخبر عن الدومة للمرويّ له إلا ذاتا تنوب الجماعة و تنطق باسمها، لذلك سرعان ما تظهر الجماعة التي تنوء تحت حمل الأيام فـ"أهل بلدنا كما تراهم منصرفون كلّ إلى همّ يومه، ولا أذكر أنّهم ثاروا على شيء قطّ"(الدومة ص34).

وذلك عندما يتعرّض المرجع المقدّس إلى ما يمسّ اعتقادهم فيه "ولكنّهم لمّا سمعوا بأمر قطع الدومة،هبّوا عن آخرهم هبّة رجل واحد،وسدوا على مفتّش المركز السبل"(الدومة ص34).

أو كذلك "...وعصفوا بالرجل و كادوا يفتكون به، لولا أني تدخّلت فانتزعته من براثنهم، وأركبته حمارا وقلت له انج بنفسك." (الدومة ص 37)

وقد خلصنا من تحليلنا لخصائص وصف المرجع عند المتكلّم، ومن قراءتنا لجهة قوله التقويميّة إلى التداخل البيّن بين ذات الفرد وذات الجماعة في هذه الأقصوصة.

كما لاحظنا الترابط الوثيق بينهما، إذ لا تنحرف الذات المتكلّمة وهي تروي قصّة الدومة للمخاطب عن الذات الجمعيّة.

وإن كان السياق المقاميّ حاضرا في كلامها من خلال قرائن تميّزها وتهبها الأهليّة بالسرد مثل قوله في آخر كلامه "الأمر الذي فات على هؤلاء الناس جميعا أنّ المكان يتّسع لكلّ هذه الأشياء، يتّسع للدومة ومكنة الماء ومحطّة الباخرة"(الدومة ص52).

لذلك يرتبط المُحال عليه بمقاصد المتكلّم وغاياته التي يريد انجازها باعتباره عملا قوليّا يندرج في مقام تعامليّ بين مخاطب ومخاطب، وباعتباره يختلف من ناحية المقصد عن معناه الدلالي الظاهر في النصّ.

فما يعنينا أساسا هو المرجع في قصد المتكلّم الذي يسعي إلى التأثير في المخاطب، وتغيير معتقداته كما ذكر ذلك سيرل.[9]

وقد كان تتبعنا لهذه القصديّة سببا في كشف جهة النظر التي تختفي خلف الأحداث المرويّة عن دومة صاحب الكرامات، رغم أنّها بدت للوهلة الأولي موكولة إلي أصحابها الذين سردوها ، وقد عزل نفسه عنها.

فقد قدّم مثلا حكاية المرأة التي مرضت ولم تتحسّن صحّتها إلاّ بعد أن استجارت بود حامد ونامت تحت دومته، على لسانها أو وفق صنافة جينات [10] ضمن تبئير داخليّ لا يعلم فيه الراوي إلاّ ما تقدّمه الشخصيّة عن نفسها.

يقول: "وتروي المرأة ما حدث فتقول:"وقفت تحت الدومة وأنا لا أكاد أقوى على الوقوف. وناديت بأعلى صوتي: يا ود حامد جئتك مستجيرة وبك لائذة..سأرقد هنا عند ضريحك،وتحت دومتك،فإمّا أمتّني، وإمّا أحييتني.ولن أبرح مكاني هذا إلاّ على إحدى الحالتين" وتستمرّ المرأة في قصّتها فتقول: "وتقلّصت على نفسي وأنا أستشعر الخوف،وسرعان ما أخذتني النومة. فرأيت الدومة وقد خرّت ساجدة. وهلع قلبي ووجب وجيبا حتى ظننته سيخرج من فمي. ورأيت شيخا مهيبا أبيض اللحية ناصع الرداء يتقدّم نحوي وعلى وجهه ابتسامة.وضربني بسبحته على رأسي وانتهرني قائلا "قومي". وقسما أنّني قمت وما أدري أنّني قمت، وجئت إلى بيتي ولا أعلم كيف جئت، ووصلت عند الفجر..وقلت لبناتي زغردن. فانكبّت علينا البلد. وقسما ما خفت بعدها وما مرضت"(الدومة ص 42)

كما قدّم لنا حلما حول الدومة وتفسيره، مرويّا على لسان امرأة تحلم، يقول: "وتسمع المرأة منهنّ تحكي لصاحبتها: "كأنيّ في مركب سائر في مضيق البحر، فإذا مددت يديّ مسست الشاطئ من كلا الجانبين. وكنت أري نفسي على قمّة موجة هوجاء..وصحت بأعلى صوتي "يا ود حامد". ونظرت فإذا رجل صبوح الوجه له لحية بيضاء غزيرة قد غطّت صدره، رداؤه أبيض ناصع، وفي يده سبحة من الكهرمان. فوضع يده على جبهتي وقال لا تخافي،فهدأ روعي" (الدومة ص 40).

ثمّ يقدّم جارتها وهي تفسّر الحلم وفق الموروث الشعبيّ، يقول: "وتقول لها صاحبتها: "هذا ود حامد..تمرضين مرضا تشرفين منه على الموت. لكنّك تشفين منه. تلزمك الكرامة لود حامد تحت الدومة"(الدومة ص 40) .

إنّ الحلم واحد وتفسيره واحد كذلك، ولكنّ المتأمّل في طريقة صياغته وخاصّة استعمال المضارع (تروي /تقول /تحكي/تقول) بدل استعمال الماضي الدالّ على الأحداث التي مرّت وانقضت يشعرنا بتكرّر هذا الحدث ووقوعه في الحكاية مرّات ومرّات.[11]

أمّا ما أورده في سياق الخطاب فليس إلاّ أنموذج مختار يبطن قصديّة تكمن خلف قناع القصّ ذي الشجون.

كما يظهر ذلك في قوله للمتقبّل قبل حديثه عن أحلام هؤلاء: "أجلس إلى أهل القرية وأستمع إليهم يقصّون أحلامهم" (الدومة ص40)،

مُحصّل القول، إنّ المتكلّم انتقي أمثلة يقنع بها المرويّ له بجهة اعتقاده، ومن خلالها جهة اعتقاد سكّان القرية حول هذا المرجع المقدّس.

وقد كشفت لنا الأمثلة المنتقاة لإبراز كرامات ود حامد في فهم المتكلّم عن سعيه الجاهد لإقناع ابن المدارس المتعلّم بما يعتقد فيه أهل القرية، فبدت الاختيارات مُلوّنة بجهة اعتقاد صاحبها رغم محاولاته المتكرّرة جعلها جملة من الإثباتات الخاصّة

بأصحابها لا يتجاوز هو فيها"حدّ الإخبار والملاحظة" على حدّ قول نيكول لي كارلر [1 2](Nicole le querler).

ولكنّنا ما تدبّرنا الأمر ونظرنا خاصّة في تلك العبارات التي ما فتئ يكرّرها على أسماع المخاطب مثل "حين ترحل عنّا غدا- وأنت لا شك راحل :متورّم الوجه،متوهّج العينين فأحرى بك يا بني ألاّ تلعننا، بل ظنّ بنا خيرا وفكّر فيما قصصته عليك الليلة، فلعلّك واجد أنّ زيارتك لنا لم تكن شرّا كلّها" (الدومة ص46).

أو تفسيره لفعل المرأة حين نامت تحت الدومة مستعملا نون الجمع التي تفيء بالفعل على أهل القرية دون استثناء"نحن قوم لا نعرف دروب المستشفيات في الأمور الصغيرة،كاللدغات والحمى والفكك والكسر،نلزم الفراش حتى نشفى.وفي المعضلات نذهب إلى الدومة"(الدومة ص 43).

ثمّ أساليب الإقناع بالاستماع والتصبّر التي وظّفها لشدّ انتباه المرويّ له وقد ضاق ذرعا من النمّتة- وفق قول المتكلّم طبعا-

ما تدبّرنا هذا وغيره نكشف جهة الاعتقاد التي يسعي المخاطب إلى تمريرها، ونستدلّ على الجهد المبذول في شرح أسطورة الدومة وتبرير الأحداث التي وقعت وأسباب قبول أهل القرية بأوضاعهم رغم البؤس والفقر وانعدام المعونة من الحكومة المركزيّة.

إنّ قدسيّة الدومة كما فهمنا من خطاب المتكلّم عوّضت الناس عن مضخّة الماء ومحطّة السفينة وعن أشياء أخرى كثيرة.فكيف تمّ توجيه الحديث؟

يقول محمد الخبو "يقرّ فاولر(Roger Fowler) بضرورة اعتبار صوت الفرد في القول معبّرا عن مواقفه وصائغا لخططه بقصد الإيقاع بالمخاطب.ويرى فاولر أنّ اللغة بصفة عامة موجّهة (Modalized) رغم بعض الظواهر التي توهم بنفي ذلك عنها.فقولنا مثلا "اقترب زيد من الباب"قول موجّه من حيث أنّ القائل أخذ على عاتقه مسؤوليّة أن

يكون شاهدا على حصول ما نقله وحتى ما يبدو غير موجّه من الكلام من الناحية التركيبيّة هو في الحقيقة موجّه بطريقة أو بأخرى" [13]

إنّ هذا الشاهد يدعم ما ذهبنا إليه حول اعتبار خطاب المتكلّم في "دومة ود حامد" موجّها من جهات عدّة وأساسا عندما أخذ على عاتقه مسؤوليّة تضخيم المرجع وتقديمه للمخاطب كما يراه أهل القرية لا كما هو في واقع الناس، نخلة عالية في أرض صخريّة تحاذي النيل.

إنّ المرجع في هذه القصّة ينأى بنفسه عن الواقع من جهات عدّة، بل هو يباين الواقع أشدّ المباينة لأسباب مختلفة، منها أنّه تشكّل لغة في كلام المخاطب. ومنها أنّه قُدّم إلينا مُلوّنا بجهة اعتقاد جمعيّة تحملها، أو تنوبها جهة اعتقاد ذاتيّة.

ومنها كذلك أنّ تقديس مرجع الدومة والاعتقاد فيه ساهما في مباينته للمرجع في الواقع و في مخالفته في أبسط تفاصيله منطقيّة.

فصار مرجع القصّ في حكم المتكلّم هبة سماويّة، لا بداية لها ليقول محاججا "تقول من زرع الدومة؟ ما من أحد زرعها يا بنيّ. وهل الأرض التي نبتت فيها أرض زراعيّة؟ ألم تر أنّها حجريّة مُسطّحة مرتفعة ارتفاعا بيّنا عن ضفّة النهر كأنّها قاعدة تمثال، والنهر يتلوّى تحتها كأنّه ثعبان مقدّس من آلهة المصريين القديمة؟ لا يا بني ما من أحد زرعها" (الدومة ص 34).

وقد مضت الدومة في التضخّم والامتداد على مدى سرد أقوال المتكلّم وقدّت من لغته قطعة، قطعة (Puzzle) لتصير هامة أسطوريّة نازعة إلى الغموض و الإبهام من جهة النشأة وجهل تاريخ غرسها وغرابة الأرض الصخريّة التي تقوم عليها، كما تصير حكايات صاحبها موغلة في التخييل والأسطرة مثل حكاية المملوك المؤمن وحكاية المصلاة التي تسير على الماء والطعام الممنوح وحكايات إبراء المرضى...

III. على سبيل الخاتمة: "زيارتك ليست شرّا كلّها"

لقد سعينا في هذا البحث إلى استكناه بعض خصائص الخطاب الإحاليّ في قصة"دومة ود حامد" للطيب صالح، وكيفيات تشكّله قصصيّا وامتزاجه بوجهة نظر مُنجزه، وتلبّسه بقصديّته وغاياته الدفينة، لنصل إلى جملة من النتائج منها:

- أنّ صياغة المرجع الرئيس في الأقصوصة ارتبط بمقاصد المتكلّم وهو يصنع خططه وينضّد صوره وأفكاره، ليؤثّر في المرويّ له حتى يذكر القرية بخير، لذلك تلوّن هذا المرجع بجهة اعتقاده ووصلنا موتودا إلى وجهة نظره.
- أنّ المرجع النصّيّ باين مراجع الواقع من جهات مختلفة، أهمّها طريقة وصفه، وقد أثبتنا توجيهها من قبل الواصف بغية جرّ المتقبّل إلى طبقات من الرؤية عميقة، تتدرّج حتى يصير الموصوف لا ما تراه عين المرويّ له بل ما يعتقد فيه المتكلّم وأهل قريته.
- أنّ المتكلّم حاول الإيهام بالموضوعيّة والحياد عند إنجاز إحالاته وأوكل العديد من الأخبار والأحداث لسارديها يقدّمونها، وأقنع المرويّ له أنّه لا يتجاوز بذلك حدّ الإخبار والملاحظة، ولكنّ أساليب تقديمه لهذه الأخبار والحكايات، وأحكامه وتقويماته وتأويلاته لجملة مضامينها القضويّة تكشف موقع وجهة نظره، وجهة اعتقاده فيما يقدّم.

وقد قادنا النظر في الأقصوصة من جهة قول المتكلّم وكيفيات إدراكه للأشياء، إلى تجاوز النظرة المحايثة للنصّ القصصيّ. وفتح لنا بابا للاستدلال على بعض معاني المحال عليه ليصبح بحثنا في الدومة بحثا في نزوع المحال عليه إلى التضخّم والتعالي القدسي بطريقة تنأى به عن المرجع الواقعي وتجعله مرجعا قوليّا مصنوعا من لغة ولا يتجاوز حدود القصّ، إذ فيه ينشأ وبه يكبر ويتضخّم ويأخذ أبعاده الأسطوريّة حتى لا نكاد نري من حكايات المتكلّم إلاّ الدومة ولا نستشعر حياة في سكّان القرية إلاّ من

خلالها. ولا يتوقّف استدلالنا عند هذا المستوى بل يتواصل ليطول رمزيّة الحياة فيها، فالحدث المتواتر في خطاب المتكلّم، والأشدّ تكرارا هو حدث العجز عن الحياة في القرية بسبب طبيعتها القاسية.[14] لتصبح عصيّة على غير أهلها وعلى من يزورها من أمثال الواعظ الحكوميّ ومفتّش المركز وصديق الابن وحتى المرويّ له فتقترن بمعاني الموت والفناء، ولنا أن نتساءل عندها: كيف قامت بها الحياة وتمّ لها العمار؟

إنّ الدومة هي سرّ الحياة في هذه القرية، وضامنها الرئيس وهي مصدر الثبات والاستقرار ،لذلك لا عجب أنّها تستهلك التاريخ والجغرافيا فيها، وتمتدّ إلى قلوب العباد.

الهوامش:

المصدر:

الطيب صالح: "دومة ود حامد" دار الطليعة، بيروت، 1970 ص ص33 - 52.

1 - الخطاب المنقول: (le discours rapporté): وفيه تتقلص المسافة بين القول ومرجعه تقلصا كبيرا، ويصبح المنقول من الكلام مباشرا وهو الأقرب إلى القارئ والأكثر محاكاة بالتعبير الأفلاطوني ويتفرع عن هذا الخطاب نوع آخر يسمّيه جينات الخطاب الفوري (Discours immédiat) وفيه يقع التخلص من تدخلات الراوي وتتكلّم الشخصية دون إذن منه وغالبا ما يكون باطنيا.

2 - Susan Sniader Lanser : the narrative act , point of view in prose fiction / pincelon university press, Prinalion , new jersy 1981; p 16.

3 -Eric le Calvez, La description modalisée (un problème de poétique génétique à propos de l'énonciation de l'éducation sentimentale) in : Poétique, n° 99, septembre /1994, pp339-340 .

4 - محمد الخبو: "مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية "مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2006 ص165.

5 - الشاهد و ترجمته من كتاب الدكتور محمد الخبو "مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية" سبق ذكره ،ص167.

6 - نفسه ص 169.

7 - ومن ذلك ما يرويه الجاحظ عن عبد الرحمان بن حسّان بن ثابت الذي جاء إلى والده باكيا ليقول له"لسعني طائر. قال حسّان: فصفه لي يا بني. قال: كأنّه ثوب حبرة. قال حسّان: قال ابني الشعر وربّ الكعبة" كتاب الحيوان، طبعة دار الجيل بيروت، تحقيق عبد السلام هارون، ج3 ص65.

8 - جابر عصفور: الصورة الفنيّة في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص113.

9-Searle ,Sens et expressions, op. .cit.pp208-209

10- التبئير الداخلي: (Focalisation interne) وفيها تقدم المعلومات عن طريق الشخصية من منظورها الخاص وليس للراوي من علم إلا بما تقدمه الشخصية.

11 - السرد المكرّر(récit répétitif) وهو أن ينقل الراوي ما حدث مرّة واحدة في الحكاية أكثر من مرّة في الخطاب.

12 - Nicole le querler : Typologie des modalité ; ed, presses universitaires de coen, 1996, p61.

13 - محمد الخبو: مداخل إلى الخطاب الإحالي في الرواية، سبق ذكره، ص168 . ويحيل الخبو على كتاب فاولر: Linguistics and the novel, First published, Methuen (London and New York), in 1977.

14- من الأمثلة على ذلك "ليس هذا غبارا ولا هو بالضباب الذي يثور بعد وقوع المطرهذا سرب واحد من النمّتة التي تربط على الداخلين إلينا أفواه الطرق" (الدومة ص 33).

شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي

أ/حسينة فلاح

جامعة بجاية

ميلاد القارئ:

ارتبطت نظرية التلقي بمدرسة كونستانس الألمانية (1967)- التي اقترنت باسم رائديها هانز روبرت ياوس(Hans Robert Yauss) وولفكانك إيزر(Wolfgang Iser)، وضمت راينر وارين (Hainer Warning) وكار لهاينز ستيرل(Karlheinz Stierle) وولف- ديتر ستامبل (Wolf-Deter Stepel) وهانز إلريخ كومبرخت (Hans Ihlrich Gumbrecht) وغيرهم- التي قامت برد الاعتبار للقارئ الذي ظل مغيّبا ومنسيّا منذ عصور، من خلال إحلاله المركز الأهم في نظرية القراءة.

ولئن كان القارئ في عهد أرسطو(384- 322ق.م) وقبله غير مصرّح به ككيان مقصود(مستهدف) بالنص، إلا أنّ الشعرية الأرسطية هي «من جهة أخرى بمثابة جمالية للوقع، فالمأساة مثلا، لا توصف فيها انطلاقا من بنائها ومن أسلوبها بل توصف انطلاقا من أثرها المتمثل في مشاعر الخوف والشفقة التي تحدثها في نفس المشاهد أو القارئ»[1]، بعد أن تتحقق وظيفة التطهير التي يصبو لتحقيقها أرسطو. وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدّل على استجابة القارئ/أو المشاهد لنداء النّص/أو العرض وتفاعله معه، دون وجود أي ميثاق أو أي عقد شرعي بينه وبين كاتب النّص.

لقد كان الفضل لـ "لوكيوس أبوليوس"(125- 180م) صاحب أول رواية في تاريخ الإنسانية (الحمار الذهبي) في ميلاد القارئ، كونه أوّل من صادق على أهمية القارئ ودوره في توجيه مسار النص من خلال مخاطبته إياه مباشرة باستعمال ضمير المخاطب: «أريد أن أظفر لك بأسلوب مليزي باقة من الحكايات المتنوعة، تدغدغ أذنك

الصاغية برنين عذب- إذا كنت ممن لا يأنف أوراق البردي المصرية، التي كتبتها بقصب النيل- إلى درجة أنّك ستعجب كيف يتخذ بعض الناس أشكالا غريبة وهم يستعيدون صورهم الأصلية على وجه مغاير»[2].

فاعتماد الراوي في روايته (الحمار الذهبي) صيغة المخاطب إلى جانب ضمير المتكلم، هي الصيغة الوحيدة التي تجعل القارئ يشعر بالانتساب والانتماء لهذا النص كون المؤلف اختاره لأن يكون مشاركا له في نصه، فضمير المخاطب هو الضمير «الذي يمكن أن يوصف في الرواية بأنه الشخص الذي نروي له قصته»[3] التي لا يعرفها، حيث يمتزج السرد ويتراوح بين ضمير المتكلم المرسل لهذا الخطاب، وضمير المخاطب المتلقي للخطاب ضمن إستراتيجية تفاعلية تجعل القارئ متواطئا مع السارد تحت سلطة الضمير المركب/ المزدوج (أنا/أنت).

لم يستهدف أبوليوس من خلال استعمال ضمير المخاطب جمهورا من القراء المفترضين فحسب، بل خصّ بخطابه قارئا نموذجيا، حدد صفاته سلفا(يقظ الضمير) من خلال مخاطبته إياه قائلا: «على أنّك قد تلومه بصفتك قارئا يقظ الضمير على قصتي وتعترض عليها كما يلي: كيف استطعت أيها الحمار الفطن، أن تعرف، وقد كنت مربوطا إلى الطاحونة، ما فعلته المرأتان خفية؟ فاسمع كيف عرفت بصفتي إنسانا فضوليا تحت قناع حمار ما تسبب في هلاك سيدي الطحان»[4].

وفي موضع آخر من الرواية، فإن أبوليوس يوجه تنبيها وأمرا جدّيا للقارئ للحذر مما يقرا، وذلك بالاستعانة "بكاف" الخطاب: «عليك الآن أن تعرف أيها القارئ الكريم انك تقرأ مأساة لا ملهاة، فتهيأ لما يسبب لك الألم ويبعثك على الرزانة والجد»[5]، وهذا إنما يدل على أن المؤلف يولي أهمية للقارئ تضأ هي أهمية النص المقروء أو أكثر. حيث يجعل القارئ ندا له، لا يتحقق النص إلا بمقتض حضوره الإجباري، فنجده يهيأ له كل السبل التي تجعله يدرك أهمية اشتراكه في إنتاج النص و تأويله. وهي الفكرة ذاتها التي عبرت عنها "نتالي ساروت" بقولها: «تمثل جمل النص الروائي "نداء" موجها للقارئ، وتظل هذه الجمل ناقصة ما لم يستكملها القارئ بـ "استجابة" من لدنه الأمر الذي يورط القارئ بحيث يضطره إلى التعاون بغية الإسهام في

عملية الإبداع كونه مؤلفا مشاركا(co-auteur)»[6]، باعتبار الجدلية القائمة بين المؤلف والقارئ.

هناك من يعتبر - حتى الآن- أن نظرية التلقي ولدت مع نظرية كونستانس الألمانية، دون الأخذ بعين الاعتبار هذا الخطاب الواصف / التنظيري (Métadiscours/Métacritique) في رواية" الحمار الذهبي" الذي يؤرخ لجذور هذه النظرية. وهناك من يعتقد –حتى الآن- أن هذا الشكل السردي الذي يعتمد ضمير المخاطب من أحدث الأشكال السردية، ومن «أشهر من اصطنعه، غربًا، في الرّواية الجديدة ميشال بيطور في روايته "التحويل" (la modification). ولقد صرّح بيطور لجريدة "الفيقارو الأدبية" (le figaro littéraire) عن علة اصطناعه هذا الضمير بالذات: "الأنتَ" (le vous) بأنّه: لما كان الأمر يتعلق باستعادة الوعي، فإنه على الشخصية الرّوائية أن لا تقول: (je). وكان عليّ إذن أن أعمد إلى اصطناع مناجاة تكون أدنى من الشخصية نفسها في شكل يقطع وسطا بين ضمير المتكلم وضمير الغياب. إنّ الأنت (le vous) يتيح لي توصيف وضع الشخصية من وجهة، ورصد الكيفية التي تولد بها اللّغة في نفسها من وجهة أخراة»[7].

وكيفما كان الأمر، فإن هدف توظيف ضمير المخاطب، إنّما هو لحمل القارئ على متابعة السرد واستمالته نحو النص والإجابة عليه إن لزم الأمر وعلى هذا الأساس قام كتاب الرواية الجديدة وكتاب الرواية ما بعد الحداثية بنقل مركز الثقل من منتج النص إلى متلق النص، وذلك بترك النص بين يدي المتلقي القارئ ليتصرف فيه؛ وهذا بالاستناد إلى مقال الناقد الألماني الشهير "ياوس" في نهاية الستينات المعنون بـ "التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية"[8] أي نهج طريقة جديدة تعطي للقارئ أهمية وفعالية في إنتاج/ وإعادة إنتاج النص الأدبي.

المصادقة على ميثاق القراءة في ثلاثية مستغانمي:

1- القارئ/الناقد كاتبا:

حظي القارئ في ثلاثية "مستغانمي" (ذاكرة الجسد- فوضى الحواس- عابر سرير) بعناية خاصة، حيث تدّعم وجوده بمجموعة من التعليقات التي تناشده (تستهدفه). فمنذ اللحظات الأولى يبرز ضمير المخاطب، الذي يلحّ على ضرورة استحضار القارئ واستجابته لنداء النص الذي يبقى ناقصا ما لم يستكمله القارئ بحضوره.

يتجلى حضور القارئ في الرواية الأولى- "ذاكرة الجسد"- باعتباره مشاركا للسارد في استنطاق دلالات النّص، إلاّ أن وظيفته - كما قلنا- لا تتحدّد عند هذا المستوى فحسب بل إنها تتعدى المستوى الأول للقراءة إلى مستوى الكتابة حيث يصبح القارئ مرادفا للكاتب (قارئ/ كاتب). وذلك ما لاحظناه مع "خالد بن طوبال" الذي كان قارئا جيّدا لرواية "منعطف النسيان"، وهاهو ذا بعد أن استنفذ كل دلالات النص السابق، يكتب نصه "ذاكرة الجسد" رداً على لنّص الأوّل واستكمالا له، فنلقاه يحتل موضع الكاتب ويجيز لنفسه تقديم الحلول لقضايا شغلت النقاد لمدة طويلة، والتي تتمثل في علاقة القارئ بالكاتب أو القراءة بالكتابة،فيقول مزيلا الشك عن هذه القضية: «وكان يمكن أن أجيبه ذلك اليوم بتلقائيّة.. إنّني أحب الكتابة، وأنّها الأقرب إلى نفسي، ما دمت لم أفعل شيئا طوال حياتي سوى القراءة التي تؤدي تلقائيا إلى الكتابة»[9].

ينبني طرح "خالد" على ربط القراءة بالكتابة، حيث جعلها ثنائية لا سبيل لفصل طرفيها، فبعد أن شعر أن "منعطف النسيان" كانت مشروعا إبداعيا موجها إليه، لم يعد بمقدوره الصمود أمام نداء الكتابة، فتحققت بذلك نبوّته، وأصبح الانتقال من فعل القراءة إلى فعل الكتابة أمرا ضروريا وملحا.

إنّ القراءة التي يتحدث عنها السارد ليست قراءة خطية لدوال ثابتة، إنّما هي قراءة نقدية يسعى القارئ من خلالها لإعطاء آرائه وتعليقاته بخصوص النّص الذي قرأه وبخصوص آليات القراءة التي تعينه على إعادة إنتاج النص (إعادة إنتاج منعطف النسيان

داخل ذاكرة الجسد)، لذا كان لزاما عليه أن ينتقل إلى الكتابة حتى يوصل قناعاته إلى قراء آتين.

حرّي بنا أن نقول مستنتجين أنّه «لا توجد شبهة اختلاف في أنّنا هنا أمام المفهوم الأساسي للتلقي والقائل إنّ القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النّص بل بكتابته، وإنّه لا وجود حقيقي للنّص إلاّ داخل وعي المتلقي أو القارئ»[10] الذي استنزف دلالات النّص، وأصبح بمقدوره محاورة كاتبه، وإطلاق أحكام تقييميه وتعليقات من شأنها أن تسهم في توجيه الكاتب ذاته، والقارئ الذي تقمّص دوره. فهذا "خالد" يستبدل الريشة بالقلم، ويدلي بتعليقاته عن فضائي الكتابة والإبداع، وهو ما يؤكد قوا الغذامي القائل: «ما من قارئ واع إلا ويطمح إلى أن يكون مشاركا للكاتب في إثراء النّص عن طريق الاستجابة لموحياته. وما من نص أدبي إلا وتحدث إعادة كتابته بواسطة قرّائه الذين يسبغون عليه روحا جديدة بتفسير جديد وهذا يحدث من غير وعي من القرّاء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم وعصرهم. أو - كما يقول تودوروف- إنه مفروض من نص أدبي آخر لأن كل استيعاب للأدب إنّما هو مواجهة بين نصين: أو حوار بين نصّ آخر»[11]، فالتفاعل مُتعدّد الأوجه إذن، وإنّ دور القارئ في العمل الأدبي يقتصر على جلب «قناعات مسبقة أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات والتوقعات التي يتم من خلالها تقييم مختلف سمات العمل»[12].

يعرض "خالد" باعتباره قارئا- في حوار مع كاتبة منعطف النسيان- مجموعة من التساؤلات والاقتراحات التي جمعته في حوار مع كاتبة "منعطف النسيان"، إذ يقول لها: «فربّما كنت أنا ضحيّة روايتك هذه والجثّة التي حكمت عليها بالخلود، وقررّت أن تحنطيها بالكلمات...كالعادة.

وربّما كنت ضحيّة وهمي فقط، ومراوغتك التي تشبه الصدق. فوحدك تعرفين في النهاية الجواب على كل تلك الأسئلة التي ظلت تطاردني، بعناد الذي يبحث عن الحقيقة دون جدوى»[13].

يتبيّن من القول السابق أنّ خالدا الذي قرأ "منعطف النسيان" وأصبح فيما بعد كاتبا لـ"ذاكرة الجسد"، قد امتلك مفاتيح السرد، وأصبح بمقدوره محاورة

ومحاكمة خالقه داخل فضاء السرد، وهذا يبرهن على أنّ القارئ الجديد الذي أفرزته شروط الوعي الذاتي المرتبطة بآليات الكتابة، ما عاد ذلك المتلقي الذي ينتظر من الكاتب أن يقدم له كل شيء؛بل له الحق في التعبير عن رأيه وتقديم قراءاته بعد أن خولته تجربته لفرض رأيه على الكاتبة ومحاورته إياها في درجة يتساوى فيها الكاتب مع كائنه الحبري. وحسب "سارتر" فإنّ «وجها واحدا فقط من هذا الإبداع هو ما يرجع إلى الكاتب، بحيث إن القارئ هو من يجلب الوجه الآخر، فهو بمثابة المبدع الثاني للعمل الأدبي. فمن الخطأ الاعتقاد أنّ بإمكان المؤلف أن يكتب وحده من أجل القارئ، بل إنّ عملية الكتابة تجسّد بالضرورة نداء يصادق "ميثاق المروءة" المعقود بين المؤلف والقارئ، لأنهما يتمتعان بالحرية، أحدهما بحرية أن يكتب أو لا يكتب والآخر بحرية أن يقرأ وأن يمتنع عن القراءة»(14). يمكننا على هذا الأساس أن «نلخّص مفهوم القراءة في الخطاطة الآتية: **القراءة: نقد/استجابة**»(15). وهو ما يؤكّد أهمّية القراءة وفاعليتها، بحيث ينتج التواطؤ الحاصل بين كل من الكاتب والقارئ، نصا إبداعيا ونقديا جديرا باهتمام القراء والكتّاب أنفسهم.

2- بناء القارئ ودوره في تشكيل الخطاب الروائي (الواصف/النقدي):

في الروايتين الثانية والثالثة ووفق هذا الترتيب، يعلن القارئ عن موت المؤلف بحيث يتولى نفسه مواصلة السرد، بعد أن استحوذ على فعل الكتابة، ليمنح للكاتبة "حياة/أحلام" الرتبة التي كان يشغلها، فيبادلها الدور، ويجعلها تتمتع بنصّه بعد أن كان له ذلك. وكما يقول بارث: «وما أيسر أن ينزع القارئ، في هذه الحالة عن الكاتب ورقة التوت التي تستره!!»(16).

ينطلق فعل الكتابة في "فوضى الحواس" حين «..يعلن القارئ في هذه الرّواية عن موت المؤلف/الكاتبة حياة ليحل محلها فيتلوى فعل الكتابة، من الحدّ الذي توقف عنده خالد بن طوبال/كاتب رواية ذاكرة الجسد، وساردها، وشخصياتها الرئيسية»(17) ليواصل هو كتابة وسرد ما شاهده واستنتجه لحظة القراءة، هو الذي ما عاد بحاجة إلى كاتب يوجه خياراته، فقد تخلّص من الكاتب وأصبح النصّ ملكا

له، فراح يروي بقية القصة. ويعبّر عن ذلك قوله الآتي: «تساءلت كيف يمكن لقصتي أن تبدأ حيث انتهت قصة خالد في السنة والأحداث نفسها»[18].

يُظهر لنا هذا التعليق دور الكاتب (خالد) في توجيه القارئ، حيث استفاد القارئ كثيرا من قصة "خالد" وروايته التي فتحت له أفقا للكتابة، بعد أن منحته أفقا للتوقع والانتظار. وقد عبّر "أمبيرتوايكو" في مقاله الموسوم "حاشية على اسم الوردة" عما يسمى بـ "بناء القارئ" الذي يسهم الكاتب في تشكله، فيقول: «نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة، تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المُشاهد أثناء رسمه للوحة، فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاثة ليدرس الوقع. إنّه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مُشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط»[19] كأنّه هو المشاهد أو القارئ، بحيث يتحوّل من موضعه ككاتب إلى موضع القارئ، ليختبر وقع فعل التلقي على القارئ، فيضيف ما يجب إضافته و يحذف ما يجب حذفه مراعاةً للقارئ المنتظر أو المفترض حضوره، فيكون أوّل من يعتلي ذاك البناء المهيّأ للقارئ، فينصرف من ثمّ كلية من النص ويترك مكانه للقارئ، فـ «عندما يتم حوار بين النص وقارئه (المؤلف مستبعد من هذا الحوار)»[20]، فإنّ المؤلف يعود في صورة قارئ لا في صورة مؤلف. ويتعلق أمر القراءة عند "إيكو"، بالقارئ النموذجي الذي لا ينتظر من الكاتب أن يقدّم له كل شيء.

في "فوضى الحواس" تفاجئ الكاتبة بالقارئ، الذي يحاورها حول أعمالها ويسألها عن أحوال الكتابة وآلياتها، ودون توقّع منها يخرج ذاك الكائن الحبري إلى الواقع لتواصل معه كتابة قصة بدأتها داخل الرّواية. إلاّ أنّ الأمر لا يتوقف عند هذا الحدّ، بل سينتقل ذلك القارئ من فعل قراءة الرّواية إلى كتابتها. وقد أشاد الاثنان بدور القارئ في إنتاج النصّ وذلك بتقديم شروحات وتعليقات لأجل حمل القارئ على الكتابة. فتعرض "حياة/أحلام" الحوار المطوّل الذي جمعها مع قارئها، في موضوع لا يكاد يبتعد عن الإبداع، ارتأينا أن نلخص بعض ما جاء فيه: «رفعت التحدّي. وطرحت سؤالي الأوّل:

– أي اسم كنت تريد أن تحمل؟

وجاء جوابه مدهشا :

– الاسم الذي اخترتِه لي في كتابك.. إنّه يناسبني

كان يضحك وهو يجيبني.

ولم أصدّق ما سمعت. جوابه كان يعني أنّه يدري من أكون. ولكن من تراه يكون هو.. ليتحدّث إليّ وكأنه خارج توّا من قصتي؟

أجبته كمن يمزح:

–ولكن.. أنا لم أخترْ لكَ اسما بعد..

ردّ بالسّخرية نفسها :

–فليكن.. يناسبني تماما أن أبقى بلا اسم؟» (21)

لم تكن "حياة/أحلام" تدري أنها في كل ما كتبته، كانت تبني مستقبل قارئ سيأتي يوما ما ليحاسبها ويحاكمها على كل ما اعتقدته أدبًا، لأن الحياة قد سبقتها في خلق أحداث الرواية نفسها، وقد استمتع قارؤها أولا بـ"ذاكرة الجسد"، وأصبح يعي حيل الكاتب وأكاذيبه في تشكيل وتوجيه مسار أبطاله وقرائه، ما جعله يصرّ على رفع التحدّي أمام تلك الكاتبة. وتعلّل الكاتبة موقفها مما حدث بينها وبين قارئها الذي ما فتئ يسرد عليها قصتها بما يلي: «طبعا، في منطق الأشياء كان يجب أن أعرف عنه أكثر مما يعرف عني، ما دام ليس إلا بطلا في قصّتي.

ولكن، أصبح إبداعي الآن يقتصر على التحايل عليه، لاكتشاف قصتي الأخرى وهي تروى على لسانه. كتلك اللحظة التي حدّثني فيها عن موعدنا الأول، وعن ثوب الموسلين الأسود الذي كنت أرتديه يومها. وكان يمكن أن أصدق احتمال لقاء كهذا..لو أنه كان يوجد في خزانتي ثوب من الموسلين الأسود» (22).

امتلك القارئ إذن مقاليد الكتابة، فلم يترك لـ "حياة/أحلام" فرصة الدّفاع عن ذاتها إذ راح يقنعها بأنّه يعرف أكثر مما تعرف، وهو الآن في وضع الذي يمتلك المعرفة، بينما تنتظر منه أن يكشف لها عن قناعه الذي يتوارى خلفه، ويرى "الغذّامي" بهذا الخصوص أنّ «الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية. فهو غزو وفتح، يتّجه

فيه القارئ نحو النّص، الذي هو المضمار له. وإذا ما كتب القارئ عن تجربته هذه مع النّص، فهو إذا(ناقد). وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النّص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة»[23]، وحاله في احتراف النقد كحال الأديب في احتراف الأدب. فبعد مخاتلة القارئ للساردة، استطاع أن يستولي على روايتها، وراح يواصل الكتابة مكانها، إلاّ أنّه استولى أيضا على لغتها الشعرية، وأصبح يشاركها فيها، كما لم يغفل عن تفاصيلها الصغيرة التي ما فتئ يعيد روايتها عليها. أليس هذا شعار التحدي الذي رفعه القارئ في وجه المؤلف؟ أليس هذا من شعرية التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي؟

تعبّر "حياة/أحلام" عن فرحها بمثل هذا القارئ، الذي انتظرت ميلاده طويلا، حتى وإن كان الأمر على حسابها، لأن ميلاده يعني موتها نهائيا ككاتبة، وأنه سيحل محلها ويجردها من كل الأسئلة التي كانت ستطرحها عليه. فتقول: « عندما تعمّقت في منطقه اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقّة مفروشة بأكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز في كتاب، مساحة أريكة وطاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد.. ورسوم الستائر.. وشكل المزهريّة. ولذا.. تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكثرون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلّى بقرّاء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لتلك الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحدّاني، ويدلّني أين توجد ((الطاولة)) و((الأريكة)) في كل كتاب!»[24].

هي من كانت تصرّ على إزعاج القارئ بحيلها، ستجد من باغتها باستعماله نفس الشفرة التي استعملتها، تقول معترفة: «في الواقع من كثرة ما قرأت اكتشفت أن مصيبتي هي في كوني لست أميّة. فكم من الأشياء تحدث لنا بسبب ما نقرأ..ذلك أنّ ثمّة قراءات تفعل بنا فعل الكتابة، وتوصلنا إلى حيث لا نتوقّع»[25].

تذهب الكاتبة في تعليقها هذا، إلى شرح ما كانت تعنيه من ثنائية (قارئ/ كاتب) وفق هذا الترتيب، ذلك أن كل قراءة تؤدي إلى كتابة وليس العكس، وإن كان العكس ممكنا فإنّ القراءة هي من يقودنا إلى الكتابة، وتحقق ما لم يكن متوقعا. فلم تكن الكاتبة تتوقع أن يأتي يوم يفاجئها بطل من أبطالها، وقارئ من قرائها بمواصلة الكتابة والسرد مكانها. ويبدو تطابق تصور "أحلام/حياة" مع فكرة "بارث" القاضية بموت المؤلف الذي سيفسح للقارئ مجال الاتصال بالنص، والعبث به كيفما شاء، ونلمس تلك المطابقة في قولها: «وأنا التي كنت أحلم بكتابة كتاب واحد، يمكنني بعده أن أموت ((كاتبة))، كتاب يتدّخل في حياة القارئ، حدّ منعه من النّوم، وجعله يعيد النّظر في حياته، ها أنا وُفِّقت على الأقل مع قارئ واحد. من اندهاشه بكتاب، تطابق مع بطلي حد اندهاشي، وقلب حياته وحياتي.. رأسا على عقب! وهكذا أصبحت خلاصتي في النهاية، أنّ على الكاتب أن يفكر كثيرا قبل أن يكتب قصته»(26).

هيّأت "حياة/أحلام" أرضية مناسبة للقارئ، بحيث وضعته في موقع موازٍ مع الكاتب في مسألة إنتاج الخطاب الواصف، إذ نراه يحاورها ويستعمل أدواتها وآلياتها في انتقاد الكتّاب والقرّاء. لقد سلمته بذلك مفتاح الكتابة ليواصل الكتابة مكانها، بعد أن قررت الموت، لمّا أدركت أنها حققت أمنيتها في إبهار القارئ بكتابها الذي كتبته لأجله، وله الآن أن يكتب ويدهشها هو بدوره حسب ما يقتضيه الأمر من ضرورة رد الاعتبار للكاتب الذي يعود ثانية -للحياة- بزيّ قارئ يمنع عن الكاتب راحة البال، ويدفع بالنقد والمساءلة إلى مداهما و«لئن كان النقد ممارسة ونشاطا، فإنه أيضا قراءة، ويحتاج إلى أدوات مفهومية، حتى يصير قادرا على المساءلة والتلقي، بمعنى، قادر على خلق حوار نقدي بين الناقد القارئ والنص»(27) بهدف الإجابة على انشغالات القرّاء والكتّاب والروائيين بصفة خاصة.

تنطلق الرّواية الأخيرة "عابر سرير"، باتخاذ القارئ فيها قرار الكتابة، ليجيب على العديد من الأسئلة التي شغلته حين كان قارئا، لذا كان لزاما عليه أن يفيد قرّاءه الآتين بخلاصة تجربته التي خرج بها من القراءة إلى الكتابة، سعيا منه لبث

وعيٍ مبكّرٍ في أذهان القرّاء، والتنظير لبعض الممارسات التي خفيت عنهم أو ظلت مجهولة لديهم إلى حين. لذلك يقول في أول تعليق له: «كنت سأبدو مجنونا لو أخبرتها أنّني سبق أن زرتها في رواية»(28). وهنا يتأكد فعل التّناص في هذه العبارة، من خلال إشارة الكاتب إلى رواية "ذاكرة الجسد" حيث كان قارئا جيدا، فقد استثمر مدلولات تلك الرواية لبناء نصّه هذا، علما أنّ هذا القارئ كان متواطئا مع الروايتين معا، وأنّه يعرف تفاصيلهما كما يعرف كاتبتها أيضا ويعبّر عن هذه الفكرة قائلا: «تفاجئك ألفة الأمكنة، فتستأنف حياة بدأتها في كتاب، كأنك موجود لاستئناف حياة الآخرين.

تدخله كبطل في رواية. تفتحه كما تفتح كتابا مكتوبا على طريقة ((برايل)) متلمسا كل شيء فيه، لتتأكد من أن الأشياء حقيقية، أو بالأحرى لتتأكد أنك تعيش لحظة حقيقية ولست هنا لمواصلة التماهي مع بطل وهمي. أشياء تومئ لك أنك تعرفها وهي ليست كذلك. لحظات تتوهم أنك عشتها وهي ليست كذلك»(29).

تصبح "عابر سرير" الفضاء الذي يشكل التجربة الإبداعية والنقديّة لذلك القارئ الذي لم يعد قارئا منذ أن انتقل من فعل القراءة إلى فعل الكتابة، ما يعني أن «العمل الأدبي هو نفسه تواصل هو حميمية في صراع بين لزوم القراءة ولزوم الكتابة»(30). فقد كان ذلك القارئ رافضا التماهي مع بطل وهمي خلقته الكاتبة "حياة/أحلام" لذلك قرر أن يكتب، حتى يشكّل عالمه الخاص، ولا يبقى مجرّد مشاهد، ذلك أنّ «الكاتب بما أنّه إنسان حقيقي ويعتقد أنه ذلك الإنسان الحقيقي الذي يكتب، يعتقد كذلك أنه يخبئ في ذاته قارئا ما يكتب، يحس أن بداخله جزءا من القارئ، جزءا حيا وملزما. قسطا من القارئ الذي لم يوجد بعد. وفي كثير من الحالات وبتطاول لا يمكن التخلص منه، يأخذ ذلك القارئ المولد قبل الأوان، في الكتابة، بواسطته. وها نحن نفهم أن ذلك الوهم يأتي من التسرب للكاتب، في مرحلة الإنجاز، للحظات تعكس متطلبات القارئ»(31) الذي يلحّ بإصرار كبير على فعل الكتابة.

ولا تنحصر الكتابة التي يصبو إليها القارئ في الرواية الثالثة، في عملية تسجيل وتدوين مغامراته، بل المقصود بها أيضا كتابة في فاعلية قراءة/كتابة، أي القراءة تستنطق دلالات النّص عن طريق نقدها، وإعادة بنائها من جديد، و«أن تصير القراءة نقدا معناه أن لا يبقى القرّاء على هامش ما يقرؤون، معناه أن يكون للقارئ حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه، ومعناه أيضا أن يتدخل القرّاء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول نحن القرّاء طرف في علاقة طرفها الآخر هو النّص»(32) بكل ما له من دلالة. ولأجل تحقيق تلك الرّغبة المتمثلة في ممارسة فعل الكتابة، يدعو ذلك القارئ/الكاتب، كل القراء والكتّاب، لكتابة نصوص تمنحهم فرصة التعبير عن انشغالاتهم ولا يهم أن يعرف إن كانت الكتابة فعل تستر أو انفضاح، ما يهمّ هو أنّ الكتابة في حد ذاتها عمل مواجهة ومراوغة، وقد عبّر "خالد" في "ذاكرة الجسد" عن هذه الفكرة بقوله: «فاكتب إذن، أنت الذي مازلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تستّرٍ أم فعل انفضاح، إذا كانت فعل قتل أم انبعاث»(33).

يؤكد قول السارد، أهمية الكتابة في فضح أسرار الكتابة ذاتها، إذ تصبح الكتابة كاشفة عن نفسها. ولا تكشف عن القارئ فقط، ولا تعني أيضا قتل ما يضرنا أو بعث ما نريده، فالكتابة في ذاتها تحمل أهدافا ودلالات كثيرة، وعلى القارئ أن يلتزم الحيطة بأن يستغلها في صالحه وليس فيما يضره. والكتابة على هذا الأساس هي التي تصالح القارئ مع ذاته ومع غيره أيضا، فهي مفيدة له بقدر إفادته لها، إذ لا يمكن أن يحيا أحدهما دون الآخر.

هكذا تتجلى لنا وللقارئ/الكاتب أيضا، أهمية القراءة والكتابة التي يمكن لبعضنا أن يُمارسها والتي تكرّسها "مستغانمي"، التي ما فتئت تذكر القارئ بدوره ومسؤوليته في تحقيق هذا المطلب، ف «النّشوة الإبداعية في الرواية الجديدة متحققة على اختلاف مستوياتها، لكنها تظل دائما مقرونة بالحرقة، حرقة أسئلة الكتابة التي تلازم الروائي وتؤرقه، فالموضوع الميطاروائي يشكل بالتالي فضاءً بكرا وفسيحا في الرّواية العربية فالقراءة المنتجة المعوّل عليها في مثل هذه النصوص، مدعوّة إلى

استنفار كل المهارات والحواس باعتبار القارئ المبدع هو إستراتيجية نصّية موسومة بقدرات معرفية وتخييلية لها فعلها في ترهين المؤلف السردي وتحقيقه»[34] على كافة المستويات الإبداعية والنقدية بما في ذلك الثقافية والاجتماعية.

يبدو لنا أنّ "مستغانمي" قد ردّت الاعتبار للقارئ إذ إنّ "حياة/ أحلام" تتنازل عن مهمّة الكتابة لقارئها، فكأن إعلان "رولان بارث" عن موت المؤلف وميلاد القارئ، جعل الجميع سارع للاحتفاء بالقارئ؛ فأُوكلت إليه مفاتيح الكشف عن أسرار النّص وخباياه، ولم يعد النّص ملكا لكاتبه بعد أن استحوذ القارئ على كل مواقع الانطلاق. ويقدّم "بارث" رؤيته الجديدة بخصوص العلاقة التي تربط بين الأطراف الثلاثة (المؤلِف، المؤلَف، القارئ) المشكلة لعملية القراءة، إذ يرى أنّ: «النّص مصنوع من كتابات مضاعفة. وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض. ولكن ثمّة مكانا تجتمع فيه هذه التعدديّة. وهذا المكان ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنّه القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفيها دون أن يضع شيء منها. فالكتابة مصنوعة منها. وإنّ وحدة النّص ليست في أصله، ولكنها في القصد الذي يتّجه إليه، غير أنّ هذا الاتجاه لا يستطيع أن يكون شخصيّا. فالقارئ إنسيٌّ من غير تاريخ، ولا سيرة ذاتية، و لا تكوين نفسي. إنّه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها. ولذا، فإنّه لأمر سخيف أن نسمع إدانة الكتابة الجديدة باسم أنسنة صنعت من نفسها، بطلة حقوق القارئ. فالنقد الكلاسيكي لم يعد يهتم فقط به. وبالنسبة إلى هذا النقد، لا يوجد إنسان في الأدب سوى ذلك الذي يكتب.

إنّنا لم نعد الآن ننخدع بهذه الأنواع من المعاني المقلوبة، فالمجتمع الراقي يعترض بها اعتراضا رائعا دفاعا عمّا يبعده تحديدا وما يتجاهله، ويخنقه أو يدمّره. ولقد نعلم أنّه لكي تسترد الكتابة مستقبلها، يجب قلب الأسطورة. فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ»[35]. وانطلاقا من المبدأ "البارثي" يمكن أن نصوغ معادلة متساوية الأطراف وفق الشّكل الآتي: **قراءة/كتابة = كتابة/قراءة.**

إنّ القارئ لا يكف عن الحديث عن نصه من خلال استقرائه له وكشف أسرار انكتابه، فهو بذلك يحاور نفسه بالقدر الذي يحاور به نصّه سعيا منه لبناء معرفته وتشكيل الخطاب الواصف حول النصّ الذي يقرؤه.

إنّ دفاع "أحلام مستغانمي" المستفاض عن القارئ، وسعيها الحثيث في المطالبة بحريته ولو على حسابها (موت المؤلف). هو الثمن الذي اكتسبه نجاح رواياتها. وإنّ إعطائها القارئ أهمية بهذا القدر هو ما حفز الأدب والنقد الأدبي عموما على التطور والنجاح.

الإحالات:

1- هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ**، ترجمة : محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr

2- لوكيوس أبوليوس، **الحمار الذهبي**، أول رواية في تاريخ الإنسانية، ترجمة: أبو العيد دودو، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، أفريل 2004، ص66

3- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة: فريد أنطونيوس، ط2، منشورات عويدات، بيروت- باريس، 1982، ص68.

4- المرجع السابق، ص198.

5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6 - هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ** ، ترجمة : محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr

7- عبد المالك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق**، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص197.

8- تيري إيجلتون، **مقدمة في نظرية الأدب**، ترجمة: أحمد حسّان، ط2، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، 1997، ص67.

9- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، منشورات Anep، الجزائر، 2004، ص61.

10- عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتجيات الخطاب**، مقاربة لغوية تداولية، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2004، ص139.

11- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص122.

12- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي**، أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2001،12 ص33.

13- أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص19- 20.

14- هارالد فانريش، **من أجل تاريخ أدبي للقارئ** ، ترجمة : محمد فكري، مجلة علامات، العدد28، 2007، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free.fr .

15- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند"يمنى العيد"**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، إشراف الدكتورة آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2006، ص70.

16- رولان بارت، **هسهسة اللّغة**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري سوريا، C.E.C ، 2002، ص7

17- حفناوي بعلي، **عوالم أحلام مستغانمي المنوعة في "فوضى الحواس" و"عابر سرير"**، دراسات الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية بورج بوعريريج، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص135.

18- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، دار الآداب، بيروت- لبنان، 2007، ص324.

19- أمبيرتو إيكو، **حاشية على"اسم الوردة"**، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مجلة علامات، عدد15، 2004، موقع سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.free

20- الموقع نفسه.

21- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ص80- 81.

22- المصدر نفسه، ص92.

23- عبد الله محمد الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ص6.

24- أحلام مستغانمي، **فوضى الحواس**، ص 95- 96.

25- المصدر نفسه، ص308- 309.

26- نفسه، ص309.

27- لبحري جوهر، **المفهوم والمصطلح في النقد الروائي عند "يمنى العيد"**، ص25.

28- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ط2، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت- لبنان، 2003، ص78.

29- المصدر نفسه ، ص83.

30- موريس بلانشو، **أسئلة الكتابة**، ترجمة: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2004، ص51.

31- المرجع نفسه، ص55- 56.

32- يمنى العيد، **في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)**، ط 4، دار الآداب، بيروت، 1999، ص15.

33- أحلام مستغانمي، **عابر سرير**، ص93.

34- عبد المالك أشبهون، **حين تفكر الرواية العربية في قضايا الكتابة الروائية (حريق الأخيلة لادوار الخراط نموذجا)**، عمّان، مجلة ثقافية شهرية تصدر عن أمانة عمّان الكبرى، العدد104، الأردن، شباط، 2003، ص68.

35- رولان بارت، **هسهسة اللّغة**، ص83.

النزعة التراثية في المسرح الذهني لتوفيق الحكيم

أ- بولحواش وردية
جامعة البويرة

تتأسس هذه المقالة على هذه الإشكالية: هل أكد المسرح الذهني حضوره وجديده، أم أن اتكاءه على التراث جرفه داخل حضارته.؟ ما هي العلاقات الموجودة بين أجزاء النص المسرحي وبين اللبنة التراثية التي كانت منطلقا له؟.

المسرح فن أزلي فهو وسيلة تصحح نظرتنا للأمور عن طريق توسيع فهمنا لأنفسنا وللحياة، هو مدرسة تعلمنا معنى الحياة، وكيفية النضال، لأنه يخترق حدود الذات والفردية إلى مجال أوسع هو الغير والشمولية، فالمسرح لم يكتف بوظيفته داخل مجال الوعي إنما تعمق إلى أبعد من ذلك، محاولا أن يتلقف المكبوت في لاوعي الإنسان، وقد كان أرسطو أول من فطن لهذه الوظيفة اللاشعورية للمسرح عندما تحدث في كتابه "فن الشعر" عن تأثير التراجيديا أو فن المآسي المسرحية فيما سماه تطهير النفوس وذلك بإثارتها لعاطفتي الخوف والشفقة، إثارة تخلص النفس البشرية عن طريق لا شعوري من نزعات العنف المكبوتة فيها، وهذه النظرية وسعها مفكرو العصر الحديث عندما تحدثوا عن تطهير النفس من كل مكبوت، فقط "أبدلوا لفظة التطهير النفسي بلفظة أو اصطلاح ادخار الطاقة."[1] والمسرح كذلك هو عبادة تحقق لصاحبها درجة عالية من التعالي، فالأشواق التي يجدها العابد في صلاته تتحقق للمسرحي في مسرحه " فالأمر الخطير في المسرح هو أنه طقس من الطقوس نحقق به درجة من التعالي، لا تتوقف على دروس أو علوم، لأن الطقوس شأن من شؤون القلب ولأن للقلب منطقه الذي يغطي أكبر رقعة في وجود الإنسان وممارساته[2]، أما عن المادة الأولية التي يتكئ عليها الكاتب المسرحي فهي كوكبة من المتفرقات، قد

يأخذ موضوعا اجتماعيا يصوغه صياغة فنية، أو ينقب في التاريخ ليجد كنوزا لا عدّ لها من القصص، وبوسعه أن يعود إلى المحيطين به ليزودوه بهمومهم وتطلعاتهم، "فالَملحُ من الهواجس، والمتعب من الهموم، والموجع من الجراح، والمفرح من الأحلام... هذا كله يتحول إلى نص مسرحي، سواء كان النص إبداعا من الآن وللآن، أو متكئا على جسور الماضي."(3)، وقد عرف العرب أشكالا مختلفة من النشاط المسرحي منذ قرون بعيدة فالحكواتي أو القوال، والسامر والنياحة والاستسقاء كلها ظواهر مسرحية تعد- بحق- الإرهاصات الأولية لميلاد المسرح العربي، هذا المسرح الذي كان في مد وجزر يحاول إثبات وجوده، وشيئا فشيئا وبتأثره بالمسرح الغربي كون كتابنا المسرحيون مسرحا عربيا حقيقيا استطاع التأثير في كيمياء الإنسان ومشاعره،حتى أصبح متجذرا في أعماق وجدانه العربي.

والمسرح أنواع كثيرة منها: المسرح السياسي، المسرح الاجتماعي، مسرح اللامعقول، والمسرح الذهني، هذا النوع جديد في الأدب العربي ظهر حديثا مع نخبة من الكتاب المسرحيين، تعددت تسمياته منها المسرح الفكري، مسرح الأفكار، المسرح التجريدي، المسرح الرمزي، المسرح الذهني، ومعنى الذهنية أو التجريدية مرتبط بالاتجاه الرمزي الذي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هو مذهب يكتفي بالإيحاء والإثارة النفسية، ويبتعد عن التسمية والتصريح، يؤمن بعالم الجمال المثالي، ويعتقد أن هذا العالم يتحقق في الفن، أهم اتجاهاته:

- الاتجاه الغيبي الخاص بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه.
- الاتجاه الباطني الذي يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي.

يوصف هذا المذهب بالغموض والإغراق في الذاتية، فالرمز يون يعكفون على الذات ليستنبطوا أسرارها، ويعتمدون في ذلك على التجربة الحدسية في استكناه ما هو جوهري في الإنسان، وما هو حقيقي في الكون،وهم عندما يستنبطون ذواتهم ليُخرجوا ما فيها من رغبات وآمال وآلام – سواء عن وعي أو لا وعي – فهم بذلك يعبرون عن الوعي أو اللاوعي الجمعي في صورة الوعي الفردي،يقول يونسكو بأنه

"عندما يعبر عن عزلته فهو يعبر عن عزلة الجميع، وعندما يعبر عن أعمق أعماقه النفسية فهو يعبر في الواقع عن أعمق أعماق إنسانيته، ويصبح مثل الآخرين مشاركا لهم متخطيا حواجز المكان والفردية"[4]، والقضية الجوهرية التي تستند إليها الحركة الرمزية هي الإيمان الكلي بسيطرة اللاشعور على الإنسان، وبالتالي على إنتاجه الفني الأدبي، هذه المنطقة التي تقوده وتتحكم فيه، فعقلنا الواعي له مجال محدود، وذلك لأن خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور، وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا في أكثر الأحيان، وإلى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع[5]، وعلى الرغم من أنَ الحركة الرَمزية كانت حركة شعريَة في جوهرها إلاَ أنَ مسرح القرن العشرين قد طبعته الرَمزية فالمسرحية عند الرَمزيين بمجراها التجريدي وروحها الإيحائية هي كالأحلام صورة رمزية وهي تمثل الحقيقة لا الواقع، ولذلك لها أكثر من معنى يوحى به ولا يُفصح عنه، معنى يُحس ولا يُستخلص، تماما مثل الحلم ومثل الحقيقة نفسها التي لا يمكن أن تحد أو تقاس بالمعادلة أو بالنسبة إلى شيء آخر غيرها[6]. هذه الروح الإيحائية، وهذا المجرى الفكري تكوثر في مسرح سُمي بالمسرح الذهني، يقول عز الدين إسماعيل بأن المسرح الفكري أو مسرحية الأفكار ليست هي ذلك النوع من المسرحيات التي يُحشد فيها أكبر قدر ممكن من الأفكار، وإنما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرة شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع، فليست الفكرة هي الهدف الأصلي من المسرحية، وإنما هي تحصيل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة والمتناقضات، ومن الصحيح أن هذا النوع من المسرحيات يتوجه به مؤلفوه أولا إلى العقول"[7]، فهو يقوم على الفكر والعقل، ويهتم بالبحث الدائم عن الحقيقة والمجردات، تضاف إليهما مسحة من الماضي الذي تقيّمه وتعدّله بهدف قراءة الحاضر قراءة صحيحة معقلنة، وهو على حد تعبير ميترلينك "المسرح الساكن"، سُمي كذلك لأنه يخلو من الحركة والصراع الخارجي، وهدفه الأساسي هو خلق عالم فوق العالم الواقعي وهو عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز[8].

- **المسرح الذهني عند توفيق الحكيم:** يعتبر توفيق الحكيم "1898-1987" من جهابذة المسرح العربي الذهني الحديث فهو الممهد الرئيسي له، والرمز في مسرحه هو القانون المنظّم للعالم الداخلي للنص، أي أنه وسيلة فنية يتخذ وضعا بنائيا وتركيبيا أكثر مما يحيل أو يشير إلى شيء خارجي، أو فكرة معينة لا يتعداها[9]. وباعتبار أن المسرح الذهني لا يصلح للتمثيل كونه ليس صراعا اجتماعيا مجسدا في شخصيات، بل هو صراع في ذهن المؤلف بين جملة من الأفكار، فقد صرح الحكيم بدوافعه الدفينة للجوئه إلى هذا النوع من المسرح، يقول في مقدمة مسرحية بجماليون "منذ حوالي عشرين عاما، كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي، والمعنى الحقيقي للكتابة للمسرح هو الجهل بوجود المطبعة، لقد كان هدفي وقتئذ في رواياتي هو ما يسمونه المفاجأة المسرحية Coup de Théâtre ولقد كنا نذكر هذه الكلمة متفاخرين... ما الذي حدث لي بعد تلك الأعوام! كيف صرت إلى هذه الخيبة حتى أكتب روايات إذا أصغى إليها الكبار ناموا ! السبب هو أنني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني، مرتدية أثواب الرموز، إنني حقيقة ما زلت محتفظا بروح المفاجأة، ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة"[10]، ومن الدوافع التي جعلت الحكيم يجنح إلى هذا النوع من المسرح سفره إلى باريس ورؤيته للمكانة الكبيرة التي أعطيت لأعمال شكسبير وراسين وغيرهما، فالمسرح عند الغربيين يحظى بالاحترام والتقدير، لأنه يؤدي وظيفة عرض فكر المؤلف واشتراكه في حركة التنوير العام ونشر الوعي، كل هذا داخل كتب دون حاجة إلى خشبة وأضواء ونظارة، من هذا المنطلق تكونت لدى الحكيم الرغبة في أن يحوز المسرح العربي على مثل ذاك الاحترام والتقدير ويكفيه فقط أن يكون مكتوبا ويُقرأ أدبا دونما حاجة إلى تمثيله، لكن هذا النوع من المسرح قد تعرض لنقد لاذع واتهم بضعف الحركة، حتى رأى فيه بعض النقاد أنه مجرد مناقشة حوارية لا تصلح للتمثيل، فهناك من يرى أن من مخاطر الدراما الذهنية تركيزها على تجريدية الفكر تركيزا شديدا، حتى يصل الأمر إلى أن تصبح الأسماء مجرد لا فتات تعبر عن أفكار ولا تكون هناك ملامح مشخصة لتفاعل

الشخصية مع الأحداث أو حتى مع البيئة، وخطة البناء الدرامي تكون مقننة في ذهن المؤلف، يقول رياض عصمت معارضا لهذا النوع من المسرح " ليس هناك كما ادعى توفيق الحكيم على سبيل المثال لا الحصر، مسرح ذهني للقراءة وليس للتمثيل، المسرح ليس مجرد حوار يُقرأ، إنه فعلٌ، والفعل دائما قابل للتمثيل، عندما يكون الفعل غائبا أو ضعيفا، فالحوار يصبح مجرد ثرثرة، والمسرحية تصبح رديئة، إنّ المسرح الذهني سيئ التأليف إذا كان لا يمثل، وهذا بالمناسبة لا ينطبق على كل مسرحيات الحكيم"[11]، إن مثل هذه الآراء تلغي مكانة المسرح الذهني وترى أن تمثيل المسرحيات شيء مقدّس لأنها تنظر للمسرح ككل بمنظار واحد هو المعنى الكلاسيكي الأرسطي،أما توفيق الحكيم فحاول أن يدافع عن مسرحه الذهني، قال في مقدمة مسرحية أوديب "... هذا المسرح الذهني لا بد منه، ما دامت هناك موضوعات لا محيص من إبرازها تقوم على أفكار مجردة، وأشخاص غير مجسدة، فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التي هي أكثر قوة من الإنسان مثل (الزمن) أو (الحقيقة) أو (المكان)... لا يمكن تجسيده حتى يلائم المسرح المادي"[12].

- **دلالات توظيف التراث في النصوص المسرحية**: "لا وجود لنص أبيض" هذا الحكم يلزم القارئ أن يقوم بجهد تأويلي هو الحفر في الطبقات الجيولوجية النصية ليكشف دفائن النصوص الغائبة الحاضرة في كل عمل إبداعي، والنص المسرحي هو نص إبداعي مكثف، لأنه مفتوح على نصوص أدبية كثيرة ممتدة عبر الزمان والمكان ويعتبر التاريخ جوهر هذه النصوص، لكن هذا التاريخ لم يعد غاية في ذاته بقدر ما أصبح هيكلا يملؤه الكاتب المسرحي بأحداث الحاضر وتطلعات الآتي، ولم يعد الكتاب ينظرون إليه على أنه كوكبة من التراكمات المترسبة والقيم النائمة لجيل غابر، بل هو فكرهم وذهنيا تهم وقد صنف محمد عابد الجابري إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث إلى ثلاثة مواقف هي:

1- سلفية: تدعو إلى استعادة النموذج العربي الإسلامي القديم.

2- عصرانية: تدعو إلى تبني النموذج الغربي المعاصر بوصفه نموذجا للعصر كله، فهو الصبغة الحضارية للحاضر والمستقبل.

3- انتقائية: تدعو إلى الأخذ بأحسن ما في النموذجين معا والتوفيق بينهما في صيغة واحدة تتوافر فيها الأصالة والمعاصرة.

وكان توفيق الحكيم من الذين تبنوا التراث، استعاروه، ورأوا ضرورة بعثه وإحيائه وفق ما يلائم الحاضر الراهن، لم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز، بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحياته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية برؤى تتماشى مع أحداث العصر ومتطلباته وهو في هذا يتفق مع الجابري الذي يرى بأن "التراث جزء منّا أخرجناه من ذواتنا، لا لنلقي به بعيدا عنا، ولا لنتفرج فيه تفرّج الأنتروبولوجي في منشآته الحضارية أو البنويّة، ولا لنتأمله تأمل الفيلسوف لصروحه الفكرية المجردة، بل فصلناه عنا من أجل أن نعيده إلينا في صورة جديدة وبعلاقات جديدة من أجل أن نجعله معاصرا لنا"[13]، وتفاعله الإيجابي مع التراث كانت أصوله متنوعة فأخذ من التراث العربي الأدبي الشعبي ومن التراث الديني ومن الحضارة الغربية وتحديدا "الأساطير الإغريقية"، وقد ترك استلهام الحكيم لهذا التراث الساكن في أعمق أعماق وجدان الناس إعجابا كبيرا من طرف النقاد منهم محي الدين البرادعي الذي قال بأن الحكيم "هو كاتب قلب نظرية الأخذ من التراث من جانبها الواحد لتحويلها إلى حالة التفاعل، تخضع للأخذ والعطاء جميعا،فقد أخذ من تراثنا العربي بقدر ما أعطى هو من ذاته، وإبداعه لهذا التراث"[14]، أما عن المصدر الغربي ومدى تأثر الحكيم به فيصرح قائلا: "إننا ما وجدنا بأسا في أن ننقل عن الغرب كثيرا من الأردية والأنظمة والقوالب والطرائق، فهي أثواب مما يغلّف العصور المتجددة، ولكن الذي ما كنا نتهاون فيه قط هو الروح والجوهر"[15]. ومن المسرحيات التي اعتمد فيها الحكيم على التراث العربي الأصيل نذكر "شمس وقمر"، "شهرزاد"، "السلطان الحائر"، أما التي وظف فيها الأسطورة فهي "الملك أوديب"، "بيجمالون"، "براكسا" و"إيزيس" والحكيم يرى أن الغاية من الترجمة الإغريقية هي الاغتراف من النبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله ليخرج للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا، مطبوعا بطابع عقائدنا، أما المسرحيات التي اعتمد فيها على المصدر الديني سواء التوراة أو الإنجيل أو القرآن الكريم فمنها "سليمان الحكيم"، "أهل الكهف"، "صلاة

الملائكة"، "محمد رسول الله"..وهذه الممارسات التراثية لم تكن "من أجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[16]، والشيء الملاحظ في كل مسرحياته أنه أعاد خلق وتكوين هذه الشريحة الغابرة التي حمّلها رؤيته الفكرية والتنويرية، أثرى وجدد الحاضر المتوقع بزخم الماضي فتوظيف التراث يقتضي بقاء ديمومته وحضوره في ذاكرة الأجيال، والاستعانة به تساعد في إقناع القارئ بالشخصية والفكرة والحدث لأن القارئ يرى في الشخصيات الدينية والتاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها، وهو لا يطلب المشاهد الواقعية إنما يرتقي بخياله إلى جو من الدين والتاريخ والأسطورة، كما أن التفتح على ثقافة الغير يكسب الحياة اكتمالا لأن هذه الثقافة تُلقي بذورها على التربة العربية ودون أن تغيّر من جوهر هذه التربة وأصالتها تتكون نبتة مكتملة هي "مسرح ذهني بتراث إنساني".

والخلاصة أن هناك تلا قحا مثمرا بين المسرح الذهني الحكيمي والتراث، فالأرضية الخصبة التي اختارها الحكيم لإعادة بعث وتشكيل هذا التراث هي المسرح الذهني دون غيره من أنواع المسرح، لقد بعثه بفكر تجريدي وبعد رمزي ثم ألبسه قضايا فلسفية ميتافيزيقية تدعو إلى التفكر وإعمال الذهن، وتأكيد هذه النتيجة يكون من خلال دراسة جوانب من مسرحية "بيجماليون" لتوفيق الحكيم،هذه المسرحية ضمت مجموعة من الآثار التاريخية المتداخلة والمختلفة البنيات فقد أقحم ثلاث أساطير يونانية، جمع بينها بطريقة منسجمة متلاحمة حتى تبدو وكأنها أسطورة واحدة وهذه الأساطير هي:

- أسطورة "بجماليون" وهي الأصل، وسنعود إليها فيما بعد.

- أسطورة "غالاتيا" وهي عروس البحر الساحرة، كانت مشغوفة بحب شاب اسمه "أكيس" من أحد عناصر الأنهار، كان يلاحقها "بوليفيموس" ذو العين الواحدة المستديرة لكنه لم يستطع أن يستحوذ على قلبها، فألقى على "أكيس" صخرة كبيرة سحقته ولكن "غالاتيا" حولت دماءه نهرا، مازال يحمل اسمه إلى يومنا هذا [17].

- أسطورة "نارسيس" الفتى الجميل الذي عشق نفسه، ذاب حبا فيها ومات بسببها.

والجمع بين هذه الأعمال الثلاثة جعل المسرحية أكثر تكثيفا وإثارة،كما جعلها مزودة بشحنة كبيرة من الصراعات الذهنية والمواقف الدرامية والقضايا الفكرية، أما الأسطورة الواردة في قاموس La Rousse فقد جاءت على الشكل الآتي:

«Pygmalion roi légendaire de chypre /amorceuse d'une statu qu'il avait lui même sculptée, il obtint d'Aphrodite qu'elle lui donnât la vie, et il l'épousa, le mythe a inspiré de nombreuse Artistes et écrivains ".[18]

وتفصيل مضمونها هو "أن فنان جزيرة كريت أراد أن يعكف على فنه ويتفرغ له، ولا يبيح لنفسه أي شيء في الحياة يصرفه عن فنه، فآلي على نفسه ألا يستسلم للزواج من أية امرأة حتى لا تشغله عن فنه، ولعله لم يكن يرتاح لتصرفات النساء حين تستبد بهن نزوات الحياة في أعياد فينوس إلهة الحب، حين كان يباح لهن في تلك الأعياد أن يرقصن ويغنين ويمارسن الصبابة والهوى ويصخبن في مدينة "اماتنتس" جنوب الجزيرة حول معبد الآلهة، كان ذلك قرار الفنان قبل أن يمارس الحياة ويذوق لذات الحب ويمارس شؤون القلب، ويعكف الفنان على فنه ويصنع تمثالا من العاج لمثل أعلى في الجمال سمي "غالاتيا" وتلقي فينوس في قلبه حب هذا التمثال إلى الحد الذي يتضرع فيه إلى الآلهة حتى تنفث الحياة فيه، تستجيب الآلهة وتتحول غالاتيا التمثال إلى امرأة يضج فيها الجمال والحب والحياة، ولم يستطع الفنان أن يبتعد عنها فتزوجها وكان من ثمرات هذا الحب والزواج "بافوس" مؤسس مدينة بافوس مدينة الحب الشهيرة في جزيرة كريت"[19]. تجدر الإشارة فقط إلى أن اسم غالاتيا لم يرد في الأسطورة الأصل، إنما أطلق على التمثال فيما بعد فـ "جون جاك روسو" الأديب والفيلسوف الفرنسي "هو أول من أطلق هذا الاسم على التمثال، سنة 1770م"[20]، ومع هذا فروسو ليس من اخترع هذا الاسم لأنه في الأصل يعود إلى الأسطورة الإغريقية.

- **حدود التمايز والتماثل بين المسرحية والأسطورة:** لم ينقل الحكيم الأسطورة الإغريقية نقلا حرفيا، إنما أعاد تشكيلها أدبيا وفكريا كما بلورها بأبعاد تخدم قضاياه الفكرية وتلائم متطلبات عصره، فهو لم يكن أسيرا لقالب تراثي جاهز بل طوع هذا القالب وأخضعه لخدمة مسرحيته التي حوت ملامح فكرية وفلسفية تتماشى مع أحداث العصر وبهذا يكون قد حقق تلك الدعوة التي دعا إليها "ملارميه" وهي أنه ينبغي على الكاتب الدرامي أن يخلق وجها جديدا للأسطورة وأن يقدم عالما فنيا مستقلا بذاته بدل أن يخلق عالما مسرحيا يكون تكرارا للأسطورة نفسها[21]، ومع هذا فقد أُنتُقد الحكيم من توظيفه لهذه الأسطورة الإغريقية لأنه اختارها من بيئة غير بيئته العربية، فشاب المسرحية نوع من الغموض والضبابية، وهذا تحديدا ما ذكرته طائفة من الأساتذة بالقول "إن برنارد شو حين عمد إلى الأسطورة الإغريقية جردها من كل أشواكها، وخلع عنها كل ثياب الغموض ولم ينجرف في ميتا فيزيقيتها، ولا انزلق في غيبياتها بل أحال شخوصها إلى أناس يأكلون الطعام ويشربون الشراب ويمشون مع البشر في الأسواق وبالتالي لم تعد الأسطورة صورة من صور المعميات على مجتمعه، أما الحكيم فقد أمعن في الأسطورة وأضاف إليها ذيولا أسطورية وأغرقها في ضباب أكثف ومضى بها في أجواء السحب والغيوم والغموض، بل واختارها من بيئة بعيدة عن البيئة العربية، ولئن كانت رموزها قابلة للحل في بيئتها وذات إيحاء مثير لديهم، فقد فقدت الرموز لدى البيئة العربية تلك الإيحاءات ولم تعد دلالتها قريبة التناول في أذهان المجتمع العربي."[22]، لكن المتمعن يلاحظ أن هناك فرقا واضحا بين العملين المسرحيين، فمسرحية برنارد شو كانت ممثلة على خشبة المسرح لذا رأى صاحبها ضرورة تجريدها من أشواكها ورموزها، أما مسرحية الحكيم كانت ممثلة في أذهان القارئين ولهذا السبب لجأ توفيق الحكيم إلى الرموز، فالمسرحية تكتنفها جملة من القضايا الفكرية المجردة، وقبل تحديد هذه القضايا الفكرية التي هي من ابتكار فكر الحكيم ورؤاه الداخلية تجدر الإشارة إلى أهم الاختلافات الموجودة بين المسرحية والأسطورة التي ماثلتها مسرحية الحكيم في مضمونها العام، وأول اختلاف بين العملين هو نهاية كل منهما، فإذا كانت نهاية الأسطورة قد كشفت وخلصت إلى

أن الحب بين غالاتيا وبيجماليون قد أثمر، وأن الحياة قد أخصبت فكان من ثمرات زواجهما ابن اسمه "بافوس"، فإن الحكيم لعب لعبته المفضلة وهي الفن والمرأة لتكون نهاية مسرحيته مأساوية، أرادها فكر الحكيم فجسدها في مأساة بجماليون عندما رأى غالاتيا وهي تمسك بالمكنسة، فنفر منها تماما لتكون نهايتها العودة إلى أصلها. والاختلاف الثاني يظهر في الفرق بين نرسيس الأسطورة ونرسيس الحكيم فالأول أماتته ذاتيته، ونستطيع القول بأنه عاش موت الحياة في حياته بانغلاقه على نفسه، بينما نرسيس الحكيم تمكن من اكتشاف عالم جديد مولّد منتج، هو عالم الفكر والأدب والفن، عالم الإبداع.

أما القاسم المشترك بين الأسطورة والمسرحية - فضلا عن الفكرة الرئيسة – فهو المحافظة على نفس العنوان، ولا يخفى على القارئ بأن العنوان عتبة هامة لأي نص، فعبره يقتحم أغواره ويخترق فضاءاته الدلالية الرمزية، وعنوان المسرحية يحيل القارئ مباشرة على الأسطورة ويجعله يستحضر ذاك المعلم اليوناني الإغريقي، نبع الفلسفة والفكر، هذه الإستراتيجية الذكية في توظيف نفس العنوان التراثي تؤكد مقدرة الحكيم على بناء صرح مسرحي مزدوج، سهمه الأول أسطورة إغريقية ثم زخم من المفارقات التي تعيشها الذات الإنسانية داخل أطر حتمية تقيدها، على أن أقوى قوة تؤطر هذه المسرحية هي إشكالية الفن الخالص وعلاقته بالذات المبدعة.

والشيء المشترك بين الأثرين كذلك هو وجود الآلهة والبشر، هذا شيء طبيعي إذا تعلق بالأسطورة، ولكن توظيف الحكيم للآلهة في زمن حديث، وفي بيئة تؤمن كل الإيمان بوجود الخالق الواحد هو أمر يكتنفه الغموض والتساؤل، إلا إذا انطلقنا من تفسير فكر الحكيم الوجودي، ففكرته الوجودية فحواها ضرورة الوجود البشري للوجود الإلهي، ربما أراد الحكيم أن يبرز هذه الفكرة في مسرحيته.

وخلاصة المسرحية أنها قامت على فرضية فكرية اقتبسها الحكيم من الأسطورة الإغريقية "بجماليون" ونظريته الافتراضية تقوم على التمثال الجميل الذي تحور إلى امرأة فاتنة تزوج بها خالقها "الفنان" بعدها تصور الحكيم النتائج التي يمكن أن تنجم عن هذه الفرضية لو تحققت على أرض الواقع، وفصّل في نتائجها وفقا

لرؤاه ولنظرته للحياة، عرض ما آل إليه صانع التمثال والتمثال ذاته، ومدى معاناة الاثنين الذين لم يستطيعا التأقلم مع هذه الحياة الجديدة، والفكر الحكيمي لم يغلب جانب الحياة ولم يجعلها تنتصر على الفن، إنما خلق تبريرات ليُرجع غالاتيا إلى حالتها الأولى منها قيام غالاتيا بأعمال التنظيف، خيانتها لزوجها، وهي التبريرات نفسُها التي خلقها ليُرجع بجماليون إلى وضعه الأول، الفنان الذي يتسامى بفنه عن مغريات الحياة ويترفع عن قيودها، هذه القيود ممثلة في المرأة التي جعلته يهبط من برجه العاجي وعالمه الخاص "عالم الفن".

- **دراسة تحليلية فنية لعناصر المسرحية:** يعتمد هذا العنصر على تحليل بعض الأسس الفنية التي وظفها الحكيم في مسرحيته لنرى مدى تجسيدها للجانب الفكري وللأبعاد الذهنية المعالجة، وهذه الأسس هي شخصيات المسرحية التي تجاذبت حينا وتنافرت حينا آخر لتخدم أفكار الحكيم الذهنية، والصراع التجريدي الذي تصادمت من خلاله الشخصيات أو تصادمت أفكاره داخل الشخصية الواحدة، ثم الحوار الموظف الذي أفصح عما تريده كل شخصية.

1- **الشخصيات:** بدأت شخصيات هذه المسرحية ثورية متمردة على الواقع وعلى الحياة الراهنة، تريد التغيير ثم ما لبثت أن قنعت بوجودها الجبري الأول "هي شخصيات ثورية الوسائل رجوعية الأفعال والنتائج، ونتائج أفعالها مضادة لتوجهاتها المعلنة."[23]، وقد ركز الحكيم على تبيين افتقار الشخصية الرئيسية بيجماليون للتكامل والتوازن و"بدل أن يركز على التمزق النفسي الذي يعاني منه ويعبر عنه بالوصف الدقيق والتحليل الكامل للشخصية كما يفعل الكتاب الواقعيون، يلجأ إلى الرمز وإلى خلق المواقف المختلفة التي توحي بأعماق "بجماليون" من عدم التوازن والافتقار إلى التكامل، فشخصية نرسيس ليست مستقلة بذاتها إنما ترتبط دلالتها بشخصية بيجماليون"[24]، كما غلب على هذه الشخصيات الطابع الأسطوري، وهي بذلك بعيدة عن واقع الحياة العادية ملتصقة أشد الالتصاق بعالم الأساطير، لذا فهي ليست حية ولا تثير في القارئ التعاطف الذي من شأنه أن يجعله يتفاعل معها ويقاسمها صراعاتها الداخلية وتوتراتها، أما الملمح الأكثر بروزا فهو ذاك الصراع الداخلي

لبجماليون، الصراع بين الفن والحياة، لم يكفه لا جمال الفن ولا جمال الحياة ومع أنه كان متصوفا بطريقته الخاصة لأنه جعل من الفن رمزا حمله جميع أشواقه الروحية، الوجدانية والعقلية، إلا أنه كان مترددا على الدوام، فبعد أن اختار التمثال على الحياة قام آخر الأمر بتكسيره وعاد فاشلا منهزما إلى النقطة التي انطلق منها، هذه النهاية المتخبطة بين اليأس والقنوط هي نتيجة منطقية لتفاعل الأحداث مع هذه الشخصية التي لم تستطع التوازن في داخلها وهذا ما يوافق فلسفة الحكيم التعادلية التي تنادي بإحداث التوازن بين القوى النفسية البشرية"قوى العقل وقوى القلب"، أما شخصية غالاتيا فمثلت دورا عقيما غير فعال، كانت التمثال الآدمي المتحرك الذي يُدين لبيجماليون "الخالق" بالطاعة والخضوع، والشيء الملاحظ في شخصيات هذه المسرحية أنها كونت ثنائيات ضدية رائعة، منها ثنائية "بيجماليون" و"نرسيس" فهما متناقضان متكاملان في الوقت ذاته ربما هو إيماء حكيمي إلى أن النفس البشرية تحمل هذا التناقض الذي يحقق تكاملها، وربما هو الوعي واللاوعي، فالوعي يناقض اللاوعي لكنه جزء منه وبتكاملهما تتشكل النفس البشرية فـ" الحوار الذي يدور بين نرسيس وبجماليون في الفصل الأخير لا يمثل مواجهة حية بين شخصيتين حقيقيين بقدر ما يمثل مواجهة بين نفسية بجماليون المزدوجة وتلك الصرخة التي يطلقها أمام نرسيس ليست موجهة إليه باعتباره شخصية مستقلة في ذاته هو. إن ذلك الماثل أمامه ليس إلا شجا لنزعاته الباطنية اللاواعية ولن تستطيع التخلص منه إلا بعد أن يتخلص من الحياة وتُلْفَظ أنفاسه الأخيرة"[25]، أما الثنائية الثانية فكانت بين بيجماليون وإيسمين "المتجاذبان المتنافران"، فإيسمين ترمز إلى جزء من بيجماليون ربما غرائزه الإنسانية، تقف إلى جانب الفن والفنان لكنها تصبح في نهاية المسرحية رمزا للحياة وتقف في مقابل الفن، يقول بيجماليون في تجاذبهما حينا وتنافرهما حينا آخر: "وفيم المكابرة مادمت قد شعرت بما يكاد يمزق نفسي قطعتين، ويشطرها شطرين ..نعم..أنتما الاثنين تتجاذبان قلبي، أنتما الاثنين تتصارعان، هي بارتفاعها وجمالها الباقي وأنت بطبيعتك وجمالك الفاني."[26]، هذه الثنائية الضدية تحمل مدلولا عميقا، ربما هي الحياة نفسها، الحياة كما يراها الحكيم "متناقضات" و"متشابهات".

2- **الصراع** : بما أن المسرحية قد جنحت إلى الرمزية والإيحائية فقد شكلت صراعات ذهنية مختلفة في دوائر متداخلة بين الإنسان وقوى أكبر منه وأول دائرة لهذا الصراع كانت بين الفن والحياة، ثم صراع الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة وأخيرا صراع الحقيقة والحلم، وفي كل هذا يصادفنا صراعا لأفكار مجردة لا صراع شخصيات.

2- 1- **صراع الفن والحياة**: جسد هذا الصراع بجماليون بفنه وغالاتيا المرأة بآدميتها وحيويتها، هو صراع بين قدرة الإنسان المجسدة في "الفن" وطاقاته المحدودة، صراع بين الأبدية والفناء، لقد بقيت الحيرة مسيطرة على بجماليون حتى بعد فقد زوجته وكسره للتمثال، ظل مترددا بين الحياة والفن طوال أحداث المسرحية متسائلا

–بيجماليون: قل لي يا نرسيس، أيهما الأجمل، وأيهما الأنبل؟ الحياة أم الفن ؟[27].

2- 2- **صراع الآلهة**: انتقل الحكيم من دائرة بجماليون وغالاتيا إلى دائرة أبولون وفينوس دائرة الآلهة الذين خلقوا الفن والحياة، هو صراع يتفاعل فيه "أبولون" إله الفن مع "فينوس" إلهة الحب والحياة، وهنا يطرح الحكيم فكرته الذهنية، "الفن" كشيء معنوي مجرد يسمو بصاحبه إلى القمة، و"الحياة" كواقع ملموس يزري بصاحبه إلى الأسفل، وتتضح رؤية الحكيم المثالية في معارضة الحياة للفن، فـ "غالاتيا" كلما تخرج من دائرة الفن وتتجه إلى دائرة الحياة، تبدأ بالحمق والسّخف والتفاهة، وكلما عادت إلى دائرة الفن تبدأ في الفهم والترفع والكمال، وقد صاغ الحكيم فكرته عن الخلق بوضعها في خط درامي متصارع مع الواقع، وتمثلت هذه الفكرة في ثلاث مستويات:

- المستوى الأول يتجسد في خلق الآلهة لمخلوقاتها من خلال أبولون وفينوس.
- المستوى الثاني يعبر عن الخلق بدافع الحب ويمثل طرفي الصراع فيه بجماليون وإيسمين اللذان يرمزان إلى الفنان الخالق ونرسيس وغالاتيا اللذان يرمزان إلى المخلوق.
- المستوى الثالث يصور خلق الإنسان لفنه ليحق ذاته، وتظهر هذه الفكرة في إصرار بيجماليون على الخلق من جديد، بعدما فشل في خلقه الأول يقول عندما حطم

تمثاله "سوف أصنع خيرا منه، في صدري أشياء سوف تخرج، أشياء عظيمة في جوفي يجب أن تخرج."[28]، ولا نستبعد أنّ الحكيم وهو بصدد تبيين وتبيّن قضية الخلق هذه كان يرمي الوصول إلى مشهد درامي أعمق دلالة مجسدا في رؤية ذهنية تُمثل الصراع الذاتي الذي يعانيه الفرد حين تتضارب في داخله قضايا الوجدان بقضايا العقل، الصراع مع الذات يكمن في بغية وصولها إلى المتعة المطلقة، إلى الحياة المثالية المجردة وهذا تحديدا ما عاشه بجماليون "التمزق النفسي بين الفن والحياة في داخله".

3- 2- صراع الحقيقة والحلم: إن صراع الحقيقة والحلم هي قضية طالما افتتن بها الحكيم ومع أنها ليست قضية جوهرية في هذه المسرحية إلا أننا نجدها من خلال حوار غالاتيا التي لم تستطع الفصل بين حقيقة حياتها وتخيلها، فهي تشك في أنها ليست سوى حلما لبجماليون، تقول له: حياتي، أين الحلم فيها وأين الحقيقة؟ يخيل إلي ما أنا إلا حلمك، لذلك يخامرني أحيانا ذلك الإحساس الغامض عن معنى حياتي، وأتساءل: أأنا حلم أم يقظة؟[29]. وكل هذه المقابلات الذهنية جاءت لتجسد مذهب التعادلية التي تحقق التوازن بين متناقضات النفس البشرية.

3- الحوار: الحوار هو الذي يُدير شخصيات المسرحية وقد تميز بأنه عبر عن أدق الأفكار التي أرادها الحكيم بكل تركيز ودقة، معاني مكثفة وعبارات سلسة فصيحة موجزة وهذا الإيجاز لم يخل بتماسك الأفكار بل جاءت متلاحمة مترابطة، وكان هذا الحوار مفعما بالحركة الذهنية، متناسبا مع تجريدية الصراع بين المعاني المطلقة، كما نجده مكثفا بأساليب القصر بأن قُدم ما حقه التأخير، والغاية منه هي الاهتمام بأمر المتقدم، ومثل ذلك ما قاله نرسيس لإيسمين: "عنك أنت وحدك بحثت"[30]، قدم الحكيم شبه الجملة "عنك" والضمير المنفصل "أنت" والحال "وحدك" على الجملة الفعلية، والكلمات التي قدمها تعود كلها على إيسمين ليبين فكرة أن هذا المخلوق بأمسّ الحاجة إلى خالقه، وحتى يجعل حواره أكثر إقناعا وأكثر تقبلا زيّنه بأسلوب التعليل وذلك بذكر السبب والمسبب وأمثلة هذا التعليل حديث غالاتيا مع بجماليون وهي تقول: "لا لست أخافك، لأنني أحبك، وأحبك لأنني عرفتك وعرفت نفسي بعض المعرفة"[31]، هذه الوسائل التعبيرية التي استند عليها

الحكيم صور بها شخصياته الذهنية بحوار قام على الفكر المحض والألفاظ الفلسفية المجردة التي أبرزت الفكرة الفلسفية أكثر مما خدمت الحدث والشخصية.

والخلاصة أن المسرحية ومن خلال بنيتها الفكرية والفنية تبين أن الحكيم وإن انصب اهتمامه على انتزاع هذه المسرحية من الأسطورة الإغريقية، فإنه قد تناولها بما تتلاءم وطبيعة التفكير الحكيمي الذهني الذي كان يؤمن بالصدع بين الفن والحياة، وما يعانيه الإنسان في صراعه الدائم بين قواه الداخلية وصراعه مع عالمه الخارجي الذي يمتلك قوى لا تقهر، كما أن المسرحية قد جسدت الفكرة الوجودية التي تؤكد أن الذات هي مكمن حقيقة الإنسان والمركز النابض في الكون باعتبارها من يُثمن وجود الأشياء.

إن هذا التأسيس لنظرية جديدة وجادة في المسرح العربي الذهني، النظرية المتكئة على جسور التراث المفسرة لقضايا الراهن وفلسفته العصرية هو نزوع يدل على اكتمال في الرؤية ونضج في التجربة الإبداعية المسرحية.

الهوامش:

1- محمد مصطفى القباج، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000، ص14.

2- خالد محي الدين البراد عي، خصوصية المسرح العربي، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ص 5 .

3- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1986، ص230 .

4- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958، ص 102 .

5- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص44 .

6- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص241.

7- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، 1968، ص39.

8- Guy Michaud –message poétique du symbolisme- librairie Nizet – parie-1966-p499.

09- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص11.

10- توفيق الحكيم، مقدمة مسرحية بجماليون، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص10- 11 .

11- رياض عصمت، المسرح العربي بين الحلم والعلم، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2003، ص 24 .

12- مقدمة مسرحية الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص41 .

13- محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1993، ص22.

14- خالد محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 1986، ص81 .

15- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1973، ص270 .

16- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002، ص7 .

17- أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1993، ص 12.

18- Thomas Lardin-Le petit larosse- en couleurs-2eme N d série France-1985-p659.

19- جماعة من الأساتذة، في الجهود المسرحية العربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1994، ص 197.

20- أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص 21 .

21- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح الحكيم، ص 102 .

22- جماعة من الأساتذة، في الجهود المسرحية العربية، ص 191 .

23- رجاء عيد، قراءة في أدب توفيق الحكيم، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 2000، ص 21 .

24- تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 191 .

25- م نفسه، ص 198.

26- توفيق الحكيم، مسرحية بوجماليون، ص 128 .

27- نفس المصدر، ص141.

28- نفس المصدر، ص156.

29- نفس المصدر، ص85.

30- نفس المصدر، ص97.

31- نفس المصدر، ص86.

على ما يقدر الأدب؟
السوسيونقد الأدبي ونقد الخطاب الاجتماعي
مارك أنجينو ماذا يعرف وعلى ما يقدر الأدب ؟*

أ. سامية دريس
جامعة بجاية

يتوجب علينا أن نستعيد، لكن بعد طرحه في صيغة أخرى، السؤال الخالد حول "كينونة" وخصوصية الأدب. لن نتساءل "ما هو الأدب؟ " بل بالأحرى *ماذا يفعل*، *ومن ثمة*، *على ما يقدر* الأدب ؟ لقد عرفنا منذ المنحطين ورمزيي سنوات 1880 إلى غاية أيامنا هذه، عرفنا لهذا السؤال الإجابة الغثة للجماليين وهي أنه لا يفعل ولا يقدر على شيء، ولله الحمد! وأنه، حسب البيت الشعري لادموند روستان Edmond Rostand الذي يستعيده التعليق الأدبي الحالي في شروح ما بعد حداثية، "إنه لأكثر جمالا حينما يكون غير مفيد... " .

إذا ، *ماذا يفعل* الأدب، على أي شيء ولأي شيء يعمل و ، في المحصلة، ما الذي يعرفه أثناءها ؟ ماذا يعرف الأدب مما لا يكون معروفا بشكل أجود وأحسن في موضع آخر ؟[1] هل يعرف الأدب بنفس الكيفية التي تعرف بها قطاعات إنتاج اللغة الأخرى، ولكن وفق نمط نوعي وبوسائل معرفية خاصة به، كما هو الشأن مثلا في المعرفة المصوّرة التي تميز الأدب عن المعرفة العلمية، حسب جورج لوكاتش، والتي يضعها ، مع ذلك، على قدم المساواة مع هذه الأخيرة ويجعلها بشكل من الأشكال مكملة لها ؟

إن التطرق لأسئلة كهذه لا يتساوى مع طرح هذا السؤال الآخر، الذي يبدو قريبا منه: "لأي شيء يفيد الأدب ؟ " ذلك أنه لا يتضمن إقرارا مسبقا بأن هذه المعرفة

الأدبية، إن وجدت، قد تكون نفعية، عمليا أو ايجابيا وقابلة لاستعمالها في خدمة أي شيء كان. إن هذه التحديدات السلبية، بدون أن نثير استياء روستان ولـ" **النسر الصغير Aiglon** "*، ليست مرادفة لـ" لانعدام الفائدة ".

إن أحد الأسئلة الأساسية لسوسيونقد النصوص، في الحالة التي تستجوب فيها عمل الوضع في النص mise en texte، رافضة الجمالية "الشكلية" والعدمية التي لا تكف عن العودة في الخطاب النقدي المعاصر، تكمن في التساؤل الدائم عن "ماذا يعرف الأدب ؟ " ما الذي يعرفه ولا يعرف في مكان آخر، في الحقول الخطابية العامة أو الخاصة (الباطنية) ésotérique.

معرفة من الدرجة الثانية :

إن تفكيري الشخصي وما أفهمه من النهج السوسيونقدي وفرضياته تقودني أولا إلى تعديل وتحويل السؤال الذي صغته توا، إن السؤال "ماذا يعرف الأدب ؟" لا يحيل أبدا إلى نمط خاص من أنماط المعرفة يختص به الأدب ويكون من الدرجة الأولى. يتحدد السؤال إذن بالطريقة التالية: ما الذي يعرفه الأدب عن الكيفية التي تعرف بها القطاعات الخطابية الأخرى العالم وتشرعن بها معارفها. لا يلبث أن يلتحق بهذا الطرح مشكل ملازم يتصور "الشكل" الأدبي وسيلة لممارسة محددة؛ كيف لما نطلق عليه "انحرافات" أسلوبية و"لعبا شكليا" وكاكوغرافيا (خربشات / أخطاء إملائية نحوية) مقصودة وتعطل وظيفي متعمد ومرغوب وهدام للنص الأدبي، كيف لهذا الشكل أن يكون ذا صلة بالعمل المخصوص الذي يجريه النص على الخطاب الاجتماعي، أي مع السلوك الاجتماعي socialité للنص، والذي لا يمكن أن يكون مجرد إعادة تسجيل مطابقة لما يقوله الخطاب الاجتماعي، مثلما لا يمكن للشكل الأدبي للنص أن يكون جهازا وقائيا معقما asepsie (تمكنت بعض المذاهب الجمالية من أن تحمّل عمل الشكل هذه الخاصية الفيتيشية، يجب على النص أن يكون محميا في "نقائه" من الاحتكاك التافه باللغات النفعية والدنيوية الضيقة) .

إن تفكيرا كهذا يسجل ضمن المنطق الأساسي للبحث السوسيونقدي. الموضوع الرئيسي الذي يتساءل حوله كلود دوشي Claude Duchet هو ما يسميه

"الوضع في نص" la mise en texte، ويقصد به التكفل الخاص بالخطاب الاجتماعي من طرف النص الروائي. إن سوسيونقد دوشي قد سعى بدقة إلى التفكير في النشأة الاجتماعية للنص كجهاز للتشرب الانتقائي لمقاطع من الخطاب الاجتماعي وكانزياح منتج، وفي "عمل النص" على "خارج النص" الذي لا يكف دوشي عن التذكير بأنه في آن معا خارج وداخل، وبأن النص يسمح جذريا للخطاب الاجتماعي باختراقه، حيث يبقى حاضرا فيه "كظله "، كـ"طرس " palimpseste، لكثرة ما كشط وأعيدت كتابته .

لكن دوشي ألح بنفس القدر على حقيقة أن "التجميع" collage البوليفوني للنص، مع الاقتراحات التفسيرية المحايثة التي يتضمنها، مختلف منذ البدء، اختلافا نوعيا وبراغماتيا حتى في أكثر الكتابات الأدبية ابتذالا وأقلها تبلورا.

يزعم السوسيونقد أنه يمسك بطرفي المعضلة؛ من جهة فإن النص الأدبي منخرط في الخطاب الاجتماعي وشروط مقروئيته ذاتها لا تكون أبدا محايثة له وهذا ما يحرمه ظاهريا من كل استقلالية، لكن اهتمام السوسيونقد، من جهة أخرى، مكرس لأن يبرز ما يصنع خصوصية النص كنص، وأن يبين للعيان عمليات تحويل الخطاب إلى نص.

إن في وسع النص طبعا، كونه مأخوذا عن الخطاب الاجتماعي ومنتجا وفق شفرات اجتماعية أن يقود إلى المتعارف عليه doxique والمقبول والمنشأ سلفا، لكن في وسعه كذلك أن ينتهك، أن ينقل، أن يواجه بشكل مفارق وأن يتجاوز التوافق القائم. في الحالة الأولى يضمن النص مقروئية فورية، لكنه لا يكون إلا مكونا من مكونات النتاج العرفي. من هنا بالذات (كما تشهد عليه بطريقة منيرة حالة الواقعية الاشتراكية المدروسة آنفا من طرف رجين روبان Régine Robin[2])، فإن النص مكرس كذلك ليصبح لوقت قصير "غير مقروء" وفاقدا للمصداقية في حالة ما إذا خف التواطؤ مع العرف (الدوكسا) الذي يحمله ويحمل عليه أو إذا توقف بعنف. من ناحية أخرى، فإن النصوص التي تحرف وتنقل العرفي المهيمن هي من النصوص التي

تسجل ضمن اللامحدد . مما يجعلها مقروءة بصعوبة في لحظتها الفورية، ولكن هذا يضمن لها إمكانية دائمة تقريبا من المقروئية "الأخرى" [3].

مستلهما من ميخائيل باختين بقدر ما استوحي من الأبحاث السوسيونقدية، توصلت إذن إلى فكرة أن الأدب لا يعرف إلا من الدرجة الثانية، بأنه يأتي دائما بعد، في عالم اجتماعي يدركه متخما بالأقوال والنقاشات والأدوار اللغوية والبلاغية، وبالإيديولوجيات والمذاهب التي تشترك كلها، تماما، في الادعاء المحايث بأنها تفيد في شيء، وبأنها تمنح للمعرفة، وتوجه البشر عن طريق إعطاء معنى (وجهة ودلالة) لأفعالهم في العالم .

تكمن كينونة الأدب إذن في العمل الذي يجريه على الخطاب الاجتماعي، وليس فيما قد يمنحه من تقارير حول "العالم" أو حول "الروح" على طريقته ويشكل إضافة على الصحافة، الفلسفات، الدعايات، المذاهب والعلوم.

إن علينا تصور الأدب *كإضافة* للخطاب الاجتماعي، ولحظته الثانوية، مما يجعل منه حقا مكدرا للصفو.

إن مثل هذه الطروحات بمجرد وضعها تقصي قبليا، في اعتقادي، كل تلازم خالد وجوهراني يعطي الخيال والنتاج الجمالي وظيفة وفعالية دائمة . في المفارقة، الهدم، الكرنفالية وللتفكيك . والذين سيشكلون *تمويها* alibi أبديا للخطابات التبسيطية الحازمة عن العالم، الهوية والسلطة .

إذا كان في وسعنا الإعلان عن بعض النصوص على أنها "أدبية" ضمن المنظور ووفق المعايير المصاغة أعلاه، فهي لن تكون كذلك حسب خصائص عبر تاريخية محايثة بل حسب خصوصيات متنوعة للعمل الذي قد تجريه والذي كان بوسعها إجراؤه على حالة محددة من حالات الخطاب الاجتماعي بمحدداته المهيمنة وبتقسيمه للعمل وبطوبوغرافيته وأجهزته التناصية النوعية. بصيغة أخرى، إن أثر "الأدبي" لا يمكن الحكم عليه أو قياسه إلا بالنسبة للنظام السوسيوخطابي الشامل الذي ينبثق فيه .

إن خصوصية الأدب وإمكاناته وقف على الحالة السوسيوخطابية، لا يمكن للأدب فعل شيء أو المعرفة عن طريق تحريك الخطاب الاجتماعي، في لحظة معينة، إلا

إذا وقع تحت إكراه ما تجعله رواسخ، تفسخات ومقاومات الخطاب الاجتماعي ممكنا بطريقة مباشرة وغير مباشرة في آن معا؛ إن الأديب يخاطر في كل لحظة، مثله مثل أي كان، بأن يستسلم للايحاءات الوهمية، وللصور الزائفة للخارق التي تملأ بابتذال السوق الثقافي الحديث .

إن التبعية (الحكم الغيري) Hétéronomie واللغوية الغيرية hétéroglossie لا يمكن أن تدرك عن طريق حدس محلي أو عن طريق فحص ما ينسج ضمن القطاع الأدبي الرسمي canonique فقط. فالتبعية ليس صفة خالدة لبعض الأعمال المصنفة إلى الأبد بوصفها منشقة وتخريبية، لكن يجب أن تدرك ضمن الاقتصاد الكلي للخطاب الاجتماعي لحقبة معينة، فلا يسعها قط أن تكون قيمة عبر تاريخية. إن كلا من اللغة "الأخرى"، ابتكار الانزياح المنتج، وصياغة الإشكالات المستعصية العميقة في اللغة، وكل ما يبدو لنا مؤسسا "للنصوص العظيمة"، يظل في كل لحظة غير أكيد، وبعيدا جدا عن أن يكون في متناول "الموهبة" وحدها. إن النص الأدبي ليس مطلقا في وضعية مسيطرة، إنه لا يجري، في العمق، قطائع دالة إلا تحت إكراه الاستحالة الطارئة للقول، الاحتباس والاختناق .

لا تتحقق النصانية textualisation الخلاقة عادة إلا داخل هذه الأزمات حيث لا يتمكن الأدب، أو أحد أشكاله المؤسسة، أحد "أنواعه" من الاستمرار في وجوده دون أن يقدم له أيضا مخرج بديهي. ليست الصيغ التي تبدو ظاهريا مجددة ومتجددة هي ما ينقص، خاصة في القرن العشرين، ولكن ما ينقص أكثر فأكثر في مجرى هذا القرن هي إمكانية اكتسابه لفضاء لغوي صحيح واسماع صوته في ضوضاء الخطاب الاجتماعي، في خضم تسليع الابتكارات الشكلية. هذه الامكانية أضحت اليوم من الأكثر ضعفا والأقل ترجيحا.

نقد الخطاب الاجتماعي :

يبدو لي أن المقترحات التي سبقت تستتبع جملة من الانعكاسات المعرفية الارشادية heuristiques، حيث لا تكون دراسة النص الأدبي ذات أهمية وغير ممكنة بالمعنى الحرفي للكلمة، إلا إذا كان هذا النص منذ البدء غير معزول ولا منقطع عن الشبكة السوسيوخطابية التي يعمل فيها وعليها.

انطلاقا هذه الاعتبارات، قمت من جهتي باستخلاص برنامج بحث يستدعي التفافا كبيرا. إن دراسة الظاهرة الأدبية، حسب ما أرى، تتطلب بالضبط نظرية ونقدا تاريخيا للخطاب الاجتماعي. فبنفس القدر الذي تخفي به الأشجار الغابة، ليس في وسع هذا الخطاب الاجتماعي للحاضر أو الماضي، نسبة إلى ما يتموقع الأدب إزاءه، ليس في وسعه أن يوازي بكل بساطة الحدس الذي يملكه "رجل الثقافة". يجب القيام بالتحليل وممارسة التأويلية انطلاقا من هذا الخطاب الاجتماعي، للتمكن لاحقا من (إعادة) الحديث عن الأدب. وبالنظر إلى كون مناهج الدراسات الأدبية، من البلاغة القديمة إلى السرديات والسيميائيات الجديدة تنطبق جيدا على الخطاب الاجتماعي في مجموعه، فإن المهمة التي أتصورها ليست غريبة عن طرائق ووسائل نقد الآداب [4] .

قبل أن نسائل الأدب، إذن، يتوجب السعي إلى النظر حقا في الإشاعة الضخمة لما يقال ويكتب في مجتمع ما ـ من الدعاية السياسية والنقابية إلى الأحكام القضائية، من الأغنية القصيرة والشعارات الإشهارية إلى العظات والخطابات الطقوسية، من حديث الحانة إلى نقاشات الملتقيات الجامعية، لأن ما يقال ليس أبدا اعتباطيا أو "بريئا"، لأن نزاعا عائليا له "قواعده" وأدواره ومواضيعه، بلاغته، تداوليته، والتي تختلف عن قواعد الأمر الكاتدرائي أو الافتتاحية سياسية أو مهنة الإيمان لعضو مرشح. مثل هذه القواعد لا تشتق من السنن اللساني بوصفها كذلك [5] ، إنها تشكل موضوعا خاصا، مستقلا كلية، وأساسيا لدراسة الإنسان في المجتمع ولدراسة الثقافة [6]. هذا الموضوع الاجتماعي بالأساس، وبالتالي التاريخي، هو الكيفية التي تعرف بها المجتمعات بعضها وهي تتكلم وتكتب بعضها لبعض، والكيفية التي يسرد الإنسان من خلالها نفسه في المجتمع ويحاجج عنها.

يشكل هذا الموضوع علما للخطاب الاجتماعي الشامل. ليس على هذا العلم أن ينكر دراسة "الوظيفة الجمالية" المستخرجة في نسبيتها الثقافية من طرف مایاكوفسكي. ليس عليه فقط أن يحولها إلى فيتيش عن طريق عزلها وجعلها منذ البدء عقيمة [7].

إن موضوع الدراسة الذي يشكل، في استقلاليته النسبية في الثقافة، وحدة خاصة ونظاما شاملا للتفاعل هو الخطاب الاجتماعي كاملا في تعقده طوبوغرافيته وتقسيمه للعمل، ففي إطار تحليل ونظرية للخطاب الاجتماعي بوسعنا عزل بعض الكتابات التي تنتمي أحيانا لـ"لحقل الأدبي والتي يبدو عملها على التناص لأسباب متعددة كاشفا، مهما، مجددا ودالا على الترتيب الشامل للخطابات السائدة في لحظة معينة، وعلى آثار الإقصاء والتقسيم التي تفصح عنها بشكل مفارق الجناسات، الخلافات والمفارقاتية المسجلة داخل النص محل الاختبار .

لا تتجاور الخطابات الاجتماعية مع بعضها كـ" أنواع " وقطاعات مستقلة، وهي ليست كذلك اعتباطية ولا وحدات للحظات من التواصل. إنها تشكل، في حالة من حالات المجتمع، نظاما مركبا حيث تشتغل نزعات شمولية hégémoniques قوية وحيث تنتظم هجرات. إنه على الخطاب الاجتماعي، في التعقيد الكاكوفوني للغاته ولمخططاته المعرفية، لهجراته الموضوعاتية، عليه أولا تنطبق منهجيات الدراسات الأدبية "بعد أن تتخلص" مما فيها من فيتيشية وشكلانية، ولا يمكن للخطوات الثلاث التقليدية المتمثلة في الوصف، التأويل وتقويم النصوص والأعمال والأنواع الأدبية والخطابات التي تتعايش وتتداخل ضمن ثقافة معينة أن تتصالح مع مقدار من التشييء والاثباتية، إلا داخل الخطاب الاجتماعي الشامل .

النص الأدبي وعمله في النص الاجتماعي :

يسجل النص الأدبي في الخطاب الاجتماعي ويعْمِله، لكن النص الأدبي، أكرر، يظل استنجازا entéléchie خالصا، فالعمل الذي يجب إجراؤه على الخطابات الاجتماعية ليست مهمة عبر تاريخية transhistorique تتم من تلقاء ذاتها، هذا العمل إشكالي دائما واستراتيجياته متعددة، ومقيِّدة ومتباينة في وسائلها ووظائفها في نفس

المجتمع. إن الخطاب الاجتماعي يبدو منظورا إليه من الآداب كجهاز إستشكالي problématologique مصنوعا من الايهامات الخادعة، الألغاز، المآزق والاستجوابات. إذا كانت النصوص، أدبية أم لا، ترجع إلى الواقع، فإن هذه المرجعية تجري ضمن وساطة اللغات والخطابات التي "تعرف" الواقع في مجتمع معين بطرق مختلفة وحتى متنازعة، الواقع الذي لا يمكنني أن أقول أي شيء مسبقا عن الكيفيات المتنوعة التي يعرف بها [8].

بدون نظرية وممارسة لتحليل الخطاب الاجتماعي، التي تتجاوز كثيرا مجرد الحدس الذي نمتلكه حوله، ليس في الإمكان مطلقا التطرق إلى ميدان الآداب *مباشرة* دون الوقوع في القبلية، والحدس غير المراقب، وإقحام الوظائف بين الخطابية للنص على الخصائص الشكلية للموضوع. إن ما ينقص اليوم على نطاق واسع - ما وراء التشكيلات النخبوية لتاريخ الأفكار والتأويلات الميكانيكية للنقد الذي يقال عنه "ايديولوجي" - هو نظرية وتاريخ للخطاب الاجتماعي.

إني برسم هذا البرنامج لتحليل الخطاب الاجتماعي السابق للنقد البين - خطابي للنصوص، لا أزعم، يجب قول ذلك، "الحط من رتبة الأدب ولا أقترح تناول ديوان شعري بنفس النظرة التي أتناول بها كتابا للطبخ، لكنني أتمنى نزع الفيتيشية عن الأدب، وأن أطلب منه : ماذا بمقدورك أن تفعل وأنت تشتغل على الخطاب الاجتماعي، ما الذي تعبر عنه ولا يقال بطريقة أفضل في موضع لآخر، ما الذي تعززه، وعن طريق المغامرة par aventure، ما الذي تنقضه أو تنجح في أشكلته في التمثيلات الاجتماعية ؟ إنها مقاربة تناصية وبين خطابية معممة، كان لفكر باختين على الخصوص، وإن مؤولا ربما بطريقة لا تتقيد بحرفيته في كتابات المفكر السوفياتي العظيم، تأثير حاسم في صياغتها.

وحدهم أولئك الذين يعتبرون أن النص الأدبي "الخالص"، و"الذي يحمل غائيته في ذاته" autotélique لا يجب أن يكون سوى ذريعة لتأويلات مغرضة لا متناهية تستعمل كتمويه، كحلم تافه للإفلات من الثقل الاجتماعي، وحدهم أولئك سيتحفظون أمام مشروع الإدماج والمواجهة هذا .

يأتي عمل الأدب كممارسة لإعادة القيادة والإنتاج، للتفكيك وإعادة التأليف، لكن الخطابات الاجتماعية، حين تفصل عن مبرراتها الوظيفية يمكن في الواقع، أن تكون، ضمن إحصاء إجمالي، ذات طبيعة جد متنوعة في أهدافها ونتائجها: (منها) المساهمة في الإنتاج الاجتماعي للمتسامي sublime، إقامة أو مواجهة جهاز للتخليد commémoration والشرعنة، للتشييد وللتعليم (في الحالة التي يحفظ فيه ما يطلق عليه الحداثيون الأدب أثار وظائفه الشبيهة وتركة استعمالاته السابقة فاعلة) أو ممارسة لعبية ومفارقة، تنظيم متعدد الأصوات، مؤسسة مقصودة للتعمية opacification، لاستحداث مفردات جديدة في اللغة neologie بالمعنى القوي للكلمة، وأقصد به محاولة الوضع في اللغة لما استعصى عن الوصف اجتماعيا indicibles sociaux الخ.

ممارسة للخطاب تأتي بعد كل الأخريات:

لا يتعارض الأدب مع النشاطات المتعددة للخطاب الذي يقسم عمله ضمن الطوبوغرافية الثقافية، فيما يسلم نفسه في زاويته وفي "برجه العاجي" للاجدوى والعمل المجاني لتفكيك المعنى، ويكون بكل مجد محروما وحده من غائية عملية ومن هدف télos . إن الأدب تحديدا ليس وحده في زاوية، ولا "خارج القرن"، سواء تعلق الأمر بالرواية الواقعية أو الحداثية، وسواء تعلق الأمر بالشعر التكعيبي أو السوريالي، إنه هذا الخطاب الذي، حاضرا في العالم، يأتي ليتناول الكلمة ويعمل مع "ألفاظ القبيلة" بعد أن تكون كل الخطابات الأخرى قد قالت ما عليها أن تقوله، وخاصة خطابات اليقين والهوية، إنه ما يبدو مالكا لتفويض الاستماع وإرجاع الصدى واستجواب هذه الخطابات عن طريق المواجهة بينها.

لمجرد أنه يأتي من بعد، لن يقوم الخطاب الأدبي بترميم ايجابيات المدنية، وإضافة فعالية عملية، يقينية ناهية، لأنه وبالضبط يوجد مسبقا وبكثرة في باقي الخطاب الاجتماعي يقينيات هي كلها في خلاف معلن أو مستتر مع يقينيات أخرى وتشكل أنسجة للتناقضات. النص الروائي الحديث، على سبيل المثال، هو إذن جهاز للتجميع، للآثار الحوارية، لإضفاء الالتباس الدلالي، لتعدد المعاني والأصوات، لا

بواسطة بعض العادات الشكلية الغريبة، أو نوع من الخضوع لجمالية متعالية، ولكن، تماما، لأنه لا يقوم. حتى في الروايات الأكثر سطحية و"ذات الأطروحة" a thése. سوى بعملية العكس refleter حيث ستسجل الإشاعة الكاكوفونية للخطاب الاجتماعي الشامل بأصواتها المتنافرة، مشروعياتها غير القابلة للبت، أصداؤها ومحاكاتها الساخرة، ويستمع، في الواقع، حين يتموضع على البعد الصحيح، إلى مختلف thématisation أساليب طرح التيمات المتداولة لنفس المواضيع، وإلى ما يهمس وما يدوي (كالرعد)، كما يدرك ويسجل انزلاق المعنى من لغة إلى لغة أخرى، المتضادات، المآزق، التفسيرات الشاملة وانعدام الاتساقات المؤسسة لهذه المذاهب التي تصنع لنفسها أتباعا وشهداء.

الالتباس، تعدد المعاني، اللاغائية non-téléologie، اللاقصد، الوثبات المختلسة subreptices، المعاني المزدوجة والصور المخفي، التدرجات الدلالية الكامنة لا تؤخذ كلها كسمات مميزة للأدب، إنها أيضا، وإن كانت غير محينة وغير معترف بها كذلك، السمات الأساسية للخطاب الاجتماعي الشامل، بمعنى للنتاج الشامل لمختلف الكيفيات التي يزعم بها مجتمع ما والناطقون باسمه معرفة العالم وتثبيته في اللغات، الحجج والسرود .

لا يعرف الأدب فعل شيء غير هذا: النقل، من الدرجة الثانية، لهذه الكاكوفونية البين خطابية، المليئة بالتحويلات وانزلاقات المعنى، وبالمآزق التي تحجب بمهارة متفاوتة، وليس قادرا إلا على إظهار ما يختفي وراء الاتفاق الظاهر في الخطاب الاجتماعي، وأقصد به العجز الأنطولوجي الذي يوجد فيه هذا الخطاب عن معرفة الواقع التاريخي بطريقة ثابتة ومتسقة، بدون مواجهات غير قابلة للاختزال بين "رؤى العالم" التي تسكنه، وبدون نقائص متوارية داخل الأنظمة والتفسيرات، وبدون احتمال الوقوع في أي لحظة في مخالفة الواقع .

الأدب في الواقع "متعدد المعاني" ومحروم من الخاتمة ومن الخلاصة الدلالية المؤكدة، لا لأنه في تعارض مع ما هو خارج، اللاأدب، الذي سيكون أحادي دلالياmonosémiquement و"تواضعيا" قادرا على معرفة عالم قابل للمعرفة وشفاف،

ولكن تماما، لأنه لا يقوم سوى بالعكس، في شكل مجازي، ليس للواقع مثلما كنا قادرين على قوله، وإنما للخطاب الاجتماعي في حركته المتشابكة وعجزه الجوهري عن معرفة هذا الواقع الذي لا يحل لغزه حتما .

كتب كلود دوشي Claude Duchet مفكرا حول ومع بوفاردو بيكوشي Bouvard de Pécuchet، كتب: "لا يمكن أن نفكر التاريخ حقا إلا من خلال المتخيل " ومن هنا أخلص إلى أن الخطابات العامة المتعددة والعالمة التي تفكر وتتلفظ التاريخ بوصفه موضوعيا قابلا للسرد وللقراءة، ومصدرا للتعليم والعبر الأخلاقية، ومستعرضا ذا غائية ذاتية واستدعاء تعبويا ومدنيا، هذه الخطابات لا تفكره حقا. وبأن الخيال الذي يفكره أو لا يفكره non-pense بوصفه ضوضاء من التفسيرات الحصرية والنوعية، بوصفه مفارقة معتمة محضة، لها منطق على طريقتها، بمعنى أنه لا وجود لمنطق أدبي. وظيفي يأتي بشكل مفارق ليحتل عرش الفكر بعد فشل المنطق المدني والعالِم .

إن الأمر، في العمق، بسيط: إذا ما اعتقدنا أن الخطابات التي تتكلم بشكل قطعي عن العالم تعرفه بشكل ملائم أو لها إمكانية القيام بذلك في أحسن الأحوال، سيكون الأدب بالفعل "غير مفيد"، لكن الأدب لا يعرف العالم أفضل مما تتوصل إلى معرفته الخطابات التي تدعي معرفته، والبشر الذين يجهدون، بتواضع أو بتيه، في ذلك لا يعرفونه حقا [9].

إنه في هذه الحالة فقط، عندما نضع هذا النوع من الفرضيات، سنوجد لأنفسنا الحق في إثبات أن الأدب يفيد، فعلا، في شيء. إنه يقول، إنه يتوصل غالبا للقول: هذا لا يستقيم، هذا ليس كل ما بوسعنا قوله، لا وجود لهذا، "هناك أشياء أخرى بين الفردوس والأرض" نستطيع رؤية الأمور بطريقة مغايرة، ليست الأمور بالضرورة كذلك [10]. ليس الأدب في (قوله) هذا جد منشط، ولا مؤسسة بناءة، مثلما ظنته كل المذاهب ورجال الدولة الذين، من النهضة إلى أيامنا، بحثوا عن وضع الأدب في خدمة شيء ما، لكن في إمكاننا فعل شيء "مفيد" به وملء وظيفة معرفية نوعية ضمن وبواسطة عمل مواجهة تناصية وتكثيفية، عمل سيكون سلبيا بالطبع، بشكل

مقبول أو عبثيا حتى بشكل كريه، في حالة ما إذا كان الخطاب الاجتماعي، من موضع آخر، مليئا بالوضوح التام، بتعليمات نهائية، بهويات موائمة وقنوعة وبرؤى العالم المثبتة والمنشطة . أو حتى ما إذا كان حقا يقدم في بعض الأحيان مثل هذه الجلاءات clartés الوجودية.

ليس الأدب، إذن، في ذاته، في فرادة ستكون حتما مجانية في عالم متسق ومفهوم، هو الغامض، المشفر دلاليا cryptosémique، وذو المعنى الملتبس والمتلاشي؛ بل إن الخطاب الاجتماعي، خطاب العالم الذي يسجله الأدب دون ملل أو كلل كخلفية للنهاية (غير المكتوبة) لرواية فلوبير وبيكوشي، هو الذي يشكل أثرا، "قصة مليئة بالضجيج والرعب"، والتي لا تدل في جملتها على شيء، رغم البديهيات السطحية للشموليات الكبرى والشرعيات .

إن المذاهب والإيديولوجيات الكبرى، التي تبدو مشكلة للقطاعات الأكثر "صلابة" للخطاب الاجتماعي والتي تتعارض انتظاميتها بشكل أكثر صفاء مع النصية الأدبية ليست سوى تسويات bricolages على حاضر إيديولوجي موجود سلفا تعيد تصميمه عن طريق نسيان أصوله، ولكونها تسويات، بالمعنى الجذري لهذه الكلمة . ويقصد به ترتيبات خاصة للأشياء المنتقاة تحت الإكراه والتي لم تهيأ لتوظف معا، تسويات متشابكة في خضم تقاليد لن نتمكن من تصفيتها في طرفة عين. إنها مجبرة على "إعادة كتابتها" retaper بالاحتفاظ بما هو جوهري، ولن تتمكن في هذا الصدد à ce titre من أن تكون متوافقة بإحكام مع الوظائف المتزامنة للحفاظ على السلطات القائمة أو لإخفاء المصالح الاجتماعية. إنها أنسجة من المعضلات appories بنفس المقدار الذي يحكم إرادتها في المعرفة الشاملة وفي تعبئة الناس عن طريق منح معنى (دلالة ووجهة) لعالم اجتماعي وتاريخي ينسل دوما من الاتساق الكامل والوضوح الأكسيولوجي للقطعيات impératifs المتحكم فيها ومن الأحادية .

إن الإيديولوجيات الكبرى ليست "أنظمة" [11] أو هي ليست كذلك إلا لما يبدو على بلاغتها في شرعنة ذاتها : إنها ، بكل ضرورة، عمليات تجميع غير متجانسة حيث تجهد البلاغة السطحية عادة، مرة أخرى، لإخفاء مواضع الخياطة والمفاصل التي

تربط بينها: الايديولوجيات في الختام، لا تملك " لا منطقا ولا فعالية rigueur *خاصة بها*"، إنها ليست سوى نتاجات قطاعية لهذا المجموع المتزامن المليء بالمواجهات، بـ "المنقول "وبـ" الترميمات المخفية "والذي نستطيع أن نسميه الخطاب الاجتماعي الشامل. رغم أنها قابلة للعزل، ولا شك، لغايات التحليل، إلا أن المجاميع الكبرى الإيديولوجية هي لا محالة *تابعة* *hétéronomes* وبين خطابية: الإيديولوجيات ليست "أنظمة" في الحالة التي تظهر فيها للتحليل، كما يبدو لي، عقدا مستعصية ومعضلات مخفية بمهارة متفاوتة. إن المتناقضات والمعضلات التي أتحدث عنها ليست عيوبا طارئة ترهق بعض الإيديولوجيات، ولكنها نتيجة حتمية fatal لكل بحث عن الاتساق الأكسيولوجي ولكل إرادة للتأويل الجماعي والمحرك للعالم .

الإيديولوجيات ليست أنظمة في النهاية، بالمعنى الذي تكون فيه فضاءات للمواجهة لمتغيرات مذهبية متصارعة، نزعات وطوائف ونزاعات داخلية للأرثوذوكسيات حيث المواجهة نفسها تنتج التدمير المتبادل لمنطق كل منها ولحجج هذه وتلك. الإيديولوجية، منذ أن تتطور، تثير ليس فقط تعارضات ومقاومات خارجية، إذ توجد داخل الحقل نفسه الذي تؤسسه وهي تتطور، توجد آراء (بدع) مختلفة ومتناقضة hétérodoxies محايثة لها تجعل منطقها يتآكل وتفرز، في الأغلب حتى، انشقاقات متجاورة تعارض باسم نفس المبادئ "المقدسة" إنشاء حجاجيا وسرديا سيصبح، تقريبا على النقيض من الرواية المهيمنة داخل الحقل. تصلح هذه الفرضية، يبدو لي، للإيديولوجيات الدينية كما للإيديولوجيات السياسية أو المدنية النضالية.

إن جزءا معتبرا من الأدب الحد(ي/ا) ثي modern(ist)e يعود إذن، وبالتحديد لإظهاره ما يلي: أن الملك عار وبأن التفسيرات الكبرى مثلها مثل الأعذار الصغيرة هي عبارة عن تسويات مليئة بمتناقضات لا تصمد. الأدب ليس بالتأكيد إذن "تخصصا" آخر ولا هو حقل لنظام ثقافي مزود ذاتيا بنوع من التفويض القطاعي، مختلف في طبيعته ولكنه مماثل في المبدأ لما كانته الوضعية في العلوم، إنه ليس سوى نوع (وهو غير مؤكد) من العمل البَعْدِي على الخطاب الاجتماعي الذي يأخذ خصائصه من واقع كونه يأتي بعد أن يكون كل شيء قد قيل. لهذا السبب، أيضا، يبقى شيء من

الأدب عندما تدعنا الأجهزة المتسلطة البالية usées نرى حبكتها التي أصبحت مهملة ومقيتة من الآن فصاعدا على الأغلب، ومعروفة بشكل رجعي rétroactivement بوصفها غير ملائمة ومظللة بزيفها.

لا يتضمن عمل الأدب هذا أبدا بأن يظهر البطلان، ليس أكثر من أن يعطي الحق، ولكن بأن يلفت الانتباه إلى "الغرابة"، إلى المعنى الفائض، إلى التعارضات وإلى التناقضات المخفية. الأدب ليس نقدا، إنه لا يقوم أبدا بدور العمل النقدي، بمعنى أنه لا يصحح، ولا يستبدل الأقوال الفولتيرية والتقدمية لهومي M. Homais بأقوال أكثر صحة أو أكثر ملاءمة لـ"الواقع"، إنه يظهرها في "غرابتها"، إنه ينزع الألفة عنها لكن دون أن يدعي بأنه يملك أدوات المعرفة التي يمكن أن يعارضها بها. ربما أكون مخطئا فيما قلته أعلاه عن غياب تفويض منهجي للآداب، الأدب الحديث - على امتداد حقبة طويلة من قبل، منذ القرن التاسع عشر على الأقل، يتعرف نفسه في هذا التفويض، سيكون هناك شبه إيديولوجية خاصة بالممارسة الأدبية لكنها ستنسب إذ ذاك إلى شكوكية scepticisme معرفية جذرية - مهما كانت الطريقة التي تأخذ بها هذه الكلمة، وهي بلا ريب يمكن أن تثير الاستياء -، شكوكية تتعلق بقدرة اللغات الاجتماعية، وبعملها اللغوي الخاص على المعرفة بشكل موضوعي، ولأن تسمع صوتها، شكوكية فيما يتعلق بامكانية "الواقع"، العالم، التاريخ بأن يعرف بأي طريقة، تكون غير قابلة للنقض، على الأقل. إن لم يكن الأمر كذلك، إن لم يسر كما أفترضه، إذن لن يكون هناك أدب، لن يكون هناك إلا أناس أقلام (كتاب) يقصون سير ذاتية خيالية تكون أقل أو أكثر عبثية، ويضعون كلمات وصورا عن حالاتهم الوجدانية، و"يراقبون" الحياة من الصالونات ويتأملون. نشاطات مماثلة لما قد يقوم به الذين يسردون بتفخيم حكم إمارة أو يثنون على سياسة ما ويقنعون بمحاسنها الحاضرة أو المستقبلية، ولكن نشاطات مساوية لهذه الأخيرة ستكون بالتأكيد عبثية نوعا ما أو ذات انعكاسات أقل. يتوجب في هذه الفرضية المضادة، أن نتمنى أن يضع الأدب نفسه في خدمة مذاهب جيدة، مما سيمنحه بعض الفائدة عن طريق التوكيل.

أدب المثال. النمطي والأدب الأمبريقي :

بوضعنا لهذه الطروحات، نكون قد أعطينا لكلمة "أدب" معنى أكسيولوجيا قبليا، لقد أسسنا المثال. النمط idéal-type لامكانية معرفية لا تتحقق، في الواقع التجريبي، إلا نادرا، أو استثنائيا، كما قد يقول البعض.

الأمر في الواقع هو أن الأدب قد أنتّج بوصفه كتلة من النصوص، حقلا من حقول الإنتاج معين الحدود اجتماعيا وقابلا للموضعة objectival، أنتّج بداية وبكثافة، في كل مراحل حداثة القرن التاسع عشر والعشرين مجرد تجديد مؤسلب reconduction stylisée ومصوِّر للموضوعات المهيمنة وإعادة كتابة retapage للصيغ المفيدة ثقافيا والتطرق من جديد بأكثر أو أقل روحية لما قيل سلفا ودعاية للنظام الاجتماعي السائد، متقنّعة غالبا وراء المظاهر الخادعة للإبداع والأصالة.

سأدرج هنا مفهوم مجنون *الملك fou de roi* لوصف موقف الالتباس الوظيفي لعمل الأدب الحديث بوصفه انحرافا وهدما وتخريبا مباحا، مصاريف لغوية استهلاكية، وضع في مفارقة محميّا من السلطات. لكي يتنصل نص منتمي لهذا الحقل الأدبي من هذه الموقف الملتبس لوظيفية نصف خارجية semi-extériorité fonctionnelle يتوجب عليه أن يعترض على هذه الدرجة من نصف الشرعية حيث يستفيد الأدب (حتى في طلائعه) من الرومانسية إلى أيامنا، يستفيد من تسامح نبيل وشهامة مشروطة، تجعل منه، رغم المظاهر، العميل الفعال للشموليات الأحادية، للعرف (الدوكسا) وللخطابات القانونية والرسمية.

إن النص الأدبي هو دائما لدرجة ما جزء فاعل في النظام الشمولي. على الرغم من ظهور بعض الحجاب logothètes على الكلمة الفريدة inouie، فإن البروز المكتمل في رأس أحدهم للغة جديدة أمر أكثر من بعيد الاحتمال. لا توجد، إذا نظرنا عن قرب، قطيعة جمالية ولا قطيعة ابستيمولوجية، مموقعة جيدا، صريحة وغير قابلة للنقض، إنها طبيعة الأشياء، وأنتروبيا entropie الثقافات. كل عمل للقطيعة ينتج أولا انزلاقات للمعنى مدركة بشكل سيء، تآكلات للنماذج paradigmes، آثار غير محددة جيدا، لعثمات معرفية أو جمالية. إما أن يكون التجديد الثقافي ساطعا وقريبا

جدا ومتعرفا عليه فذلك لأنه ليس سوى تجديد وهمي، لأنه يدهش وهو في نفس الوقت واضح، ومعنى مرصود بحذق ضمن سوق الأفكار والثقافة. وإما أن يكون التجديد متعثرا وجزئيا، متعثرا: يقصد به أنه يتلمس من أجل أن يشق لنفسه دربا ضمن الشبكة السوسيوخطابية، من أجل منح نبرة لغة أخرى، غير ابتداعي. لا تصاغ التبعية إلا بثمن تعمية جمة لامكانات المنطق الجديد والاستناد على أشياء مشكلة سلفا، على معايير مقبولة، على ما هو موجود سلفا. يتضمن العمل الجمالي في جزء منه حجب الصراع الداخلي الذي يثيره التعايش المبتذل، المتواضع عليه، والمخفي. إن تغيرات اللغة والنبرة لا تتم بانتظام، إنها تنتج في الأغلب الأعم عن أزمة وعن تشويش جانب من النظام الخطابي يرغم النوع الأدبي، مثلا، على التخلي عن "مكاسب" بدون أن يمنح منذ البدء أي منفذ، أي صيغة جديدة جاهزة كلية. أثناء هذه الأزمة حيث يلجأ الكثير أولا إلى عمليات إعادة تأهيل للصيغ المهملة، ولاستعارات من القطاعات المجاورة، لإعادة الكتابة، فإن لغة جديدة قد تشق طريقا وتظهر للسطح. إن مثل هذه الفرضيات استكشافية heuristiques فيما يتعلق بتعارضها مع أساطير التجديد الإبداعي والقطيعة الساطعة التي تثقل التاريخ الأدبي كما تثقل تاريخ الفلسفة.

هنا أيضا ننتسب طوعا لتحليلات كلود دوشي، خاصة تلك التي قام بها على "la peaux du chagrain" لأنها تظهر للعيان كيف أن هذا النص الأدبي ليس لصفة جوهرية ما، هو مستقل ومحمي بكل سيادة في نفس الوقت في مواجهة ضغوط الشمولية الخطابية الماكرة التي يشتغل إزاءها، ولكنه يوجد ضمنها كلية كذلك. "الملفوظ الاجتماعي ينقد ويقضم الملفوظ الروائي "يكتب دوشي. إن نقدا أدبيا (لا يتحدث فقط عن الأعمال الرديئة أو النجاحات الظرفية بل عن أكثر من ذلك) يجب أن يظهر كيف أن النصية الأدبية هي أولا وحتميا" في خدمة الخطاب الاجتماعي"، في خدمة أساطيره وما هو معد سلفا préconstruits ولغاته وأكسيولوجياته، وبأنه من أجل مهمة عمياء، يقوم النص بحلها وجعلها مفارقة، تتبقى عدة مقاطع حيث النص الأكثر جدية يقود مرة أخرى إلى الدوكسا، يعيد نسج حبكات المسلمات الثمينة ويلعب على هذه المفارقاتية التي لا تفعل سوى البقاء ضمن حركة الأماكن المشتركة.

جزء كبير من قطع الشجاعة للأعمال الأدبية الحداثية، يمكن أن ينطبق عليها البيت الشعري لكوربيير Corbiére في Les Amours Jaunes (الغراميات الصفراء):
"كان يرى أكثر مما ينبغي والرؤية ليست سوى عمى".

هذا لأن النصوص الأدبية، بالمعنى المتداول، المؤسس لهذه الكلمة، لها القدرة على أن تكون أخرى، في موضع آخر، مشتطة بالنسبة إلى أقوالهم بأنهم يمسون البعد الجمالي، ولأن للنصوص الأدبية أيضا وظيفة إعادة القول، التمثيل، إعادة ربط الحاضر سلفا، لهذا فهي تتسبب إلى إعادة الإنتاج الاجتماعي.

النص الأدبي، كجوهر، لا وجود له إذن، إن ما يمكن أن يرصد مناسباتيا في حالة ثقافية هي بعض الكتابات المصنفة أدبية أولا - التي تهز أنتروبيا l'entropie الأفكار المستقبلة أو التي تمدها بمرآة محرِّفة. إن بعض النصوص التي تبحث أيضا عن إعطاء لغة لهذه "الأشياء التي لا تلفظ بها الخطابات الرسمية، باتباع المبدأ الاجتماعي بعمق والذي مفاده أن ما لا يقال لا وجود له، هذه النصوص تهم حتما ليس فقط ناقد الآداب ولكنها تهم كذلك عالم الاجتماع والمؤرخ. إذا كان يجب على الظاهرة الخطابية بالفعل أن تحلل في الوقت ذاته كإطناب وإكراه لإعادة القول الحاضر سلفا، كحكم مسبق، كنكران وكحركة، انزلاقات خفية، الوضع في مفارقة، بروز منطقيات " أخرى" (لننقل ارنست بلوش Ernest Blosh) ليس بعد قلت noch-nicht-gesagtes، لما لم يقل بعد، فإن المهم بالنسبة لهيرمينوطيقا ثقافية هو أن لا تخلط هذه التجديدات وهذه القطائع الأصلية مع ما تمنحه في كل لحظة بوفرة كبيرة السوق المبتذلة للجدة الثقافية (والأدبية) بأوهامها وإعادات كتابتها وثوراتها الاستهلاكية وآثارها للموضة وتقليداتها الممتثلة أو غير الممتثلة وأجهزتها للامتعاض و"انتزعوا مني هذا" decrochez- moi- ça للهوية الاثنية، الاجتماعية والجنسية التي تباع جيدا هذه الأيام.

عن طريق تطوير تفكيره النظري، أسهم السوسيونقد في رفض نوع من النموذج paradigme الاجتماعي التبسيطي يندرج حسبه داخل الاجتماعي كل ما هو إعادة إنتاج، فرض رمزي، ما هو مقروء، مؤسسة للتدهور الحتمي entropique ويعتبر أدبيا

كل ما هو خارج الاجتماعي (وإذن خارج كل مأخذ تحليلي موضوعي)، من جدة novum، للمخيال ولليوتوبي وللإبداع. ذلك أن الاجتماعي (وإذن موضوع التفكير السوسيومنطقي والتاريخوغرافي historio-graphique) هو أيضا "المؤسس"، الـ"جدة الـ"مصوّر (بالتعارض مع المصور)، الحلم، المخيال، المجدد، المقدس : إنه ما يبرز بقدر ما هو ما يقاوم، إنه ما ينتزع بقدر ما هو ما ينخرط ويصر على البقاء عن طريق فرض نفسه، إنه ما يطرأ بقدر ما هو ما يدوم، ما هو تفسير l'interprétence بقدر ما هو الدوغم dogme وهو القول المحرر المقابل للقول المتسلط .

الهوامش:

❖- Marc Angenot : " **Que peut la littérature ?** ; sociocritique littéraire et critique du discours social " , in " La politique du texte ; enjeux sociocritique " ,textes résumés et présentées par Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars , Presses Universitaire de Lille , France , 1992 , P 9 - 27

1- إنني أستعيد وأطور هنا بعض المقترحات التي صيغت سابقا في مقال نظري بالتعاون مع رجين روبان Régine Robin، "انسجال الخطاب الاجتماعي في النص الأدبي" ضمن ***نظريات وآفاق***، عدد يشرف عليه إدموند كروس

Edmond Cros ،Sociocriticism (Pittsburgh PA et Montpellier, CERS), Vol. I, 1, juillet 1985, pp. 53-82.

سنرى أيضا تطويرات نظرية كثيرة في كتابي الجديد

1989 : un état du discours social, « l'univers des discours », Longueuil(Montréal), Le Préambule, 1989.

*(مسرحية شعرية 1900 / المترجم)

2 - le Réalisme socialiste, une esthétique impossible, Payot, 1986.

3 - أستعيد هنا اعتبارات سبق تطويرها في دراسة صغيرة لرجين روبان

Régine Robin et M. A. , La Sociologie de la littérature, un historique , Montréal , CIADEST , 1991.

4 - إنه لا يفرض نفسه ولا أقصد فرضه على أحد، ولكنه برنامج ناتج، حسبما أرى، عن عشرين سنة وأكثر من تطور التفكير السوسيونقدي .

5 - إن تحليل الخطاب الاجتماعي ينازع بطريقة ما التصور اللغوي لـ"اللغة" بوصفها نظاما يجب أن تكون فيه الوظائف الاجتماعية محيّدة ومغيّبة (دون وعي) scotomisées . يعمل تحليل الخطاب الاجتماعي مباشرة على تقسيم العمل الرمزي ولا توجد، حسب منهجيته/ طريقته، "ذوات متكلمة" مجردة اجتماعيا كانت تتحدث "الفرنسية"، على سبيل المثال، بتنويعات يمكن إهمالها معرفيا. هناك (فقط) أشخاص . في تداوليات محددة . يتكلمون عن طريق أوامر أسقفية مكتوبة mandement épiscopal، عن طريق الوعظ، عن طريق تغطية الحوادث fait-divers في جريدة يومية صغيرة" tabloïd "، عن طريق الدعاية النقابية، عن طريق نزاعات المقاهي، في مجلس طبيب عام، الخ .

6- إن معظم الباحثين في عصرنا يبدون على اتفاق حول واقع أن الخطابات الاجتماعية، و"الأشياء المقولة" ليست أبدا حيادية أو بريئة، وبـ" أن المركيزة خرجت على الساعة الخامسة "ليست" فرنسا للفرنسيين"؛ لا وجود إذن للمفوظ (لا وجد لرمز، أو لنغمة، لإشارة مسواة اجتماعيا، الج) لا يمكن أن نظهر اعتباطيته الثقافية ولا يمكن بحكم ذلك ipso facto أن نربطه برهانات ومصالح، وقيم لن تكون مجاوزة للمجتمع أو للجماعة التي تعترف بها. ومذ ذاك لا نتمكن من فضحها بوصفها موظفة من أجل فرض "سلطات".

7 - لقد أمكننا الشكوى من كثرة التفكير في الظواهر اللغوية منذ ثلاثين سنة. لكن يجب مع ذلك أن يكون كل الباحثين في الآداب والعلوم الإنسانية واعين لخصوصية ولمادية ظاهرة fait الخطاب ولطابعه الذي لا مناص من (التعامل معه) حرفيا لكل من يدعي التفكير في الاجتماعي والتاريخي. يجتاز الكثيرون بعد، نستطيع القول، تبادلات الكلام أو الصفحات المكتوبة التي يشتغلون عليها للعثور قبل كل شيء على "معلومات"، معطيات عن العالم الأمبريقي / التجريبي، عن العالم الذي يتحدث حوله وبدون الإدراك جيدا بأن النص المتفحص (أو التسجيلات) هي نسيج كلمات، وتعبيرات، وكيفيات قول، للغات خاصة jargons ولأساليب، لاستراتيجيات للإقناع أو للسرد لا تسير من تلقاء نفسها، وليست على الإطلاق عالمية ولا طبيعية، والتي هي خاصة بالمؤسسة، بالثقافة، بالهوية الاجتماعية أو السوسيوجنسية حيث المتكلم أو الكاتب هم في لحظة معينة ناطقون رسميون des portes proles. كثيرون إذن لا يدركون في "كيفيات القول" هذه نظاما خاصا للوقائع السوسيوتاريخية، لا يمكن أن نفصل عنه المعلومات والمعطيات المزعومة .

8 - انظر مقالي مع رجين روبان، «l'inscription du discours social », Sociocriticism, I, 2

9 - على سؤال "على ما يقدر الأدب ؟" الذي أحاول إيجاد إجابات فرضية عنه، يضاف السؤال الأكثر إزعاجا: لماذا يبدو النقد الأدبي، في العديد من اتجاهاته، منظما لكي لا يعرف . بأنه يحول النص "الخالص" إلى فيتيش، بأنه ينبهرs'hypnotise بـ"الشكل" (Bird'oison)، بأنه يطالب بآداب يضعها

"في خدمة" أفكار صحيحة أو برامج مدنية .. في هذه الذرى لإفراط أو لتفريط، فإن ما يعرفه وما يقدر عليه الأدب هو (ومن ذلك لا يقوى على كل شيء) هو دائما ما ينكر ويمحى عن قلة أو زيادة تقدير sur ou sous-estime .

10- إذا كان الاستشهاد الأول من هاملت Hamlet، فإن مصدر الثاني هي أوبرا جورج George وايدا جرشوين Ida Gershwin Porgy and Bess.

11- لنذكر هنا تعريفا للويس ألتوسير Louis Althusser في 1986 حملت وعلق عليها كثيرا في تلك الحقبة.